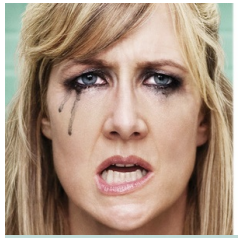
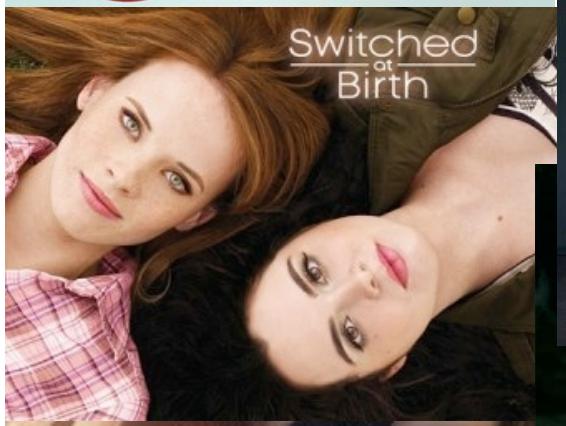


ENLIGHTENED

MASTERS OF SEX



glee

# Osservatorio Tv 2014

a cura di Barbara Maio

# Osservatorio Tv 2014

## Progetto di ricerca indipendente coordinato da Barbara Maio

© 2014 by Rigel Edizioni

00147 Roma, Via dei Lincei n.39
Web Site: http://apsrigel.blogspot.it
Contact: barbaramaio@osservatoriotv.it
Web Site: http://www.osservatoriotv.it

ISBN 978-88-908180-8-0

Il volume è pubblicato secondo la
Creative Commons Public License

I diritti del progetto appartengono a Barbara Maio. I singoli saggi sono di proprietà dei rispettivi autori. Ogni immagine, video, logo, marchio registrato è del legittimo proprietario.
L'utilizzo degli stessi in questa pubblicazione gratuita ha il solo scopo accademico e didattico.
*Osservatorio Tv* non è responsabile dei contenuti delle pagine esterne linkate nel testo.
Le traduzioni in italiano di parti non tradotte altrove, sono opera dei rispettivi autori.

# Indice


*Presentazione* di Barbara Maio p.03
*Introduzione* di Guglielmo Pescatore p.VI

*Agents of S.H.I.E.L.D.* (ABC - 2013) di Biancalisa Nannini p.9
*Black Mirror* (Channel 4 - 2011) di Miriam Visalli p.21
*Broadchurch* (ITV - 2013) di Attilio Palmieri p.35
*Enlightened* (HBO - 2011) di Barbara Nazzari p.51
*Glee* (Fox - 2009) di Clarissa Clò p.64
*Les Revenants* (Canal+ - 2013) di Giorgio Busi-Rizzi p.86
*Masters of Sex* (Showtime - 2013) di Giada Da Ros p.100
*Mistress* (ABC - 2013) di Francesca Calamita p.117
*Orange is the New Black* (Netflix - 2013) di Martina Baratta p.125
*Peaky Blinders* (BBC - 2013) di Barbara Maio p.136
*Ray Donovan* (Showtime - 2013) di Ellen Nerenberg p.144
*Switched at Birth* (ABC Family - 2011) di Giada Da Ros p.153
*The Bridge* (FX - 2013) di Gabriele De Luca p.169
*The Confession* (DBG - 2011) di Giacomo Tagliani p.179
*Top of the Lake* (Sundance Channel - 2013) di Chiara Checcaglini p.190
*Under the Dome* (CBS - 2013) di Alice Casarini p.203
*Warehouse 13* (SyFy – 2009) di Oriele Orlando p.215

Biografie degli autori p.224

Presentazione

# Osservatorio TV 2014

Due anni fa ho creato il progetto *Osservatorio Tv* per nutrire la mia passione per la serialità televisiva e nel 2013 con un agguerrito gruppo di studiosi abbiamo realizzato un ampio volume che ha totalizzato più di mille download solo nella prima settimana.

Ho deciso, quindi, di continuare con questo progetto e ho avuto, di nuovo, un ampio riscontro da parte di studiosi che come me amano la serialità televisiva.

Anche nella scelta dei saggi di questa edizione è la serialità statunitense a vincere.

Infatti, delle 17 serie qui presenti, ben 12 sono statunitensi, 3 britanniche, una francese e una coproduzione neozelandese.

Gli Stati Uniti si dimostrano, ancora una volta, terreno fertile per analisi estetiche e narratologiche mentre l'Europa - e l'Italia in particolare -, non offre moltissimo su cui discutere.

Anche quest'anno abbiamo una introduzione di lusso da parte di Guglielmo Pescatore (Università di Bologna) che ci apre la porta all'edizione 2014.

Ringrazio in maniera calorosa gli studiosi e gli amici che mi hanno accompagnato anche quest'anno in questa bella avventura. Condividiamo questa passione seriale con voi sperando che possa essere spunto di discussione e divertimento.

Buona lettura!

# *Introduzione*

di Guglielmo Pescatore

I media stanno cambiando, questo lo sappiamo ed è da un po' che lo sappiamo. Ma nei media se c'è qualcosa che si sta modificando proprio sotto i nostri occhi è certo la serialità, televisiva o meno che sia. E questo non è così evidente: non sempre ce ne accorgiamo, probabilmente perché i fenomeni seriali si fondano sulla continuità, sulla durata, alla fine su una rassicurante e costante presenza nell'organizzazione della nostra dieta mediale. Dunque è un compito arduo quello che si propone l'Osservatorio Tv, perché offrire l'istantanea di un fenomeno in movimento, essendone al contempo partecipi, non è certo cosa da poco. Con ogni probabilità la scelta di ragionare sui singoli casi, di isolare e mettere a fuoco le serie che per una ragione o per un'altra sembrano aver caratterizzato l'anno in corso, sembra la decisione più saggia e azzeccata. Certo, ciascuno di noi appassionati, cultori, studiosi ha le sue preferenze, i fenomeni che ritiene irrinunciabili e quelli a cui ha dedicato solo uno sguardo. C'è dunque un che di arbitrario nel selezionare alcuni titoli e non può che essere così, a fronte di una produzione che si allarga sempre di più e che vede costantemente nuovi soggetti affacciarsi sul mercato. Ma il quadro che ci propone l'Osservatorio Tv è alla fine piuttosto preciso e attendibile: è del tutto normale che in un mercato evoluto e maturo, ad alto tasso di competitività come quello della serialità angloamericana, i prodotti più in vista indichino anche, almeno in buona misura, i trend consolidati e le nuove linee emergenti.

Tuttavia non vorrei sottrarmi al compito di indicare almeno alcune delle tendenze di rilievo, così come ci appaiono alla luce dell'ultima stagione, approfittando anche della libertà che è concessa a una introduzione.  Mi pare che le cose più interessanti si concentrino nell'ambito di formati e

universi narrativi. Cominciamo dai formati: la forma canonica della nuova serialità televisiva dagli anni Novanta in poi è stata la serie lunga, solitamente 22/24 episodi di poco più di 40 minuti, fortemente serializzata e spesso ricca di situazioni e ramificazioni narrative. Questo modello sembra oggi piuttosto in crisi, o perlomeno appannaggio di un numero minore di prodotti, anche se ancora decisamente influenti dal punto di vista del mercato: penso a “corazzate” come *Grey's Anatomy* o *The Good Wife* o a prodotti analoghi che si rifanno alla formula tradizionale del drama. Persino *Teen Wolf*, che nei momenti migliori sembra rinverdire i fasti del teen-horror alla *Buffy*, o *24*, che ha il formato indicato nel titolo, si sono dovuti allineare in questa stagione a una programmazione dimezzata, solo 12 episodi per entrambi. Certo, il formato “lungo” è tradizionalmente appannaggio delle reti free to air, innanzitutto le Big Four. Ma anche in questo caso, tra prodotti estivi, mid-season replacements e altre esigenze si è spesso passati a formati più brevi. Poi, l'allargamento della base produttiva ha portato a una vera e propria deregulation dei formati e delle lunghezze: il definitivo affermarsi dei prodotti cable e l’entrata sul mercato di quegli operatori genericamente definiti “Over the Top” (che utilizzano cioè la rete per distribuire i propri prodotti) stanno provocando in questo campo una mutazione sostanziale. Ma è in atto anche un analogo mutamento nelle modalità di fruizione: la moda del “binge watching” – da noi si direbbe “maratona” – che prevede la visione di un certo numero consecutivo di episodi, ben si coniuga con i formati più brevi e con l'uscita in contemporanea di tutti gli episodi di una stagione (Netflix).

Alla variazione dei formati (numero, durata e periodicità di messa in onda) corrispondono altrettanto significative variazioni delle forme narrative. Se la forma tradizionale della narrazione seriale degli ultimi decenni è quella multilineare, complessa e ramificata che raggiunge il suo apice con serie come *Lost* o *Heroes*, nelle ultime stagioni si è assai accresciuta la diffusione di modelli narrativi diversificati e, almeno in apparenza, debitori di un passato non proprio recente. È il caso delle serie antologiche, fino a qualche anno fa considerate oggetti antiquari e oggi di nuovo in auge: se nella scorsa edizione l'Osservatorio Tv censiva *American Horror*, quest'anno è la volta dell'inglese *Black Mirror*. Altro ritorno è quello del period drama: qui gli apripista sono stati due prodotti molto diversi, l'inglese *Downton Abbey* e l'americano *Mad Men*, che hanno creato un seguito significativo e oramai stabile. In questa stagione troviamo *Peaky Blinders* e *Masters of Sex*, ma avrebbe potuto trattarsi anche del più recente *The Knick*, ennesimo period metropolitano ambientato tra fine Ottocento e primi del Novecento, questa volta in versione medical, o di *Halt and Catch Fire*, che si propone come rincalzo di *Mad Men*. Poi la nuova ondata crime: qui siamo oramai lontani dal procedural dei vari *CSI* e simili, mentre hanno fatto scuola la miniserie inglese e i molti prodotti europei riproposti in versione USA. Esemplari dell'una e dell'altra tendenza *Broadchurch* e *The Bridge*, a cui si aggiunge l’autoriale *Top of the Lake*, ma anche tanti altri prodotti

variamente interessanti: *The Bletchley Circle, True Detective, Fargo, Love/Hate*, solo per citarne qualcuno. Altro sottogenere che sembra riscuotere crescente successo è il dramedy: sebbene si tratti di un contenitore assai ampio e ospitale, nelle suo ultime manifestazioni l'interesse sembra essersi spostato da situazioni familiari o di gruppo (alla *Six Feet Under,* per intenderci) a show incentrati su un singolo personaggio. Così mentre *Nurse Jackie*, tra i principali successi del genere, si avvia alla settima e ultima stagione, l'Osservatorio Tv censisce *Enlightened*, completamente costruito sull'attrice Laura Dern nel ruolo della quarantenne in crisi Amy Jellicoe. Almeno in parte assimilabile al genere è anche *Orange is the New Black*, che si presenta però come il ribaltamento "hard" dei classici show al femminile, qui rappresentati da *Mistress*. Un'operazione estremamente funzionale alla strategia di Netflix, che si pone in diretta concorrenza con le premium cable, HBO per prima.

Dunque siamo alla fine delle ampie e intricate costruzioni a cui ci aveva abituato la serialità del decennio scorso? Le nuove serie avranno sempre più l'aspetto di film dopati, sviluppati all'ennesima potenza e distribuiti su più episodi? La complessità narrativa è destinata a cedere il passo alla linearizzazione delle storie, anche se raccontate attraverso intrecci quantomai arzigogolati? Difficile rispondere anche se molti degli esempi citati sembrano andare in questa direzione. Tuttavia rimane un numero significativo di serie che non rinuncia a costruire universi complessi e strutturati, magari ibridando curiosamente la costruzione di mondi narrativi articolati con la modalità del procedural: è stato il caso dello sfortunato *Alcatraz* o del curioso *Warehouse 13*, anch'esso terminato di recente. Ma la formula è tutt'altro che morta, basti pensare a serie come *The Blacklist*, fortunatamente rinnovata, o *Grimm*, declinazione horror/fantasy dello stesso principio. In altri casi l'universo narrativo si contrae in un microcosmo, che non rinuncia però a una narrazione complessa, misteriosa e insondabile: il francese *Les revenants* o il suo analogo americano *Resurrection*.

Altre volte poi la complessità narrativa rimanda agli aspetti transmediali della narrazione. In maniera implicita nel caso di webseries come *The Confession*, necessariamente situate, anche in virtù della velocità di fruizione, in un contesto mediale più ampio, un contenitore come Hulu, attraversato dal percorso di navigazione di ogni singolo fruitore. In maniera esplicita quando l'universo transmediale è una mitologia di derivazione fumettistica: è il caso di DC Comics, che sta riproponendo i suoi supereroi in un universo tendenzialmente connesso. Dopo la buona prova di *Arrow* è la volta di *Gotham* e a seguire *The Flash* e *Constantine*, con ulteriori uscite già in calendario. Ma il caso più significativo è forse quello di *Agents of S.H.I.E.L.D.*, perfettamente in sincrono con l'universo Marvel e connesso con le uscite cinematografiche, anche attraverso la figura del suo creatore, Joss Whedon, la cui passione per gli universi narrativi è cosa nota. Allora, nonostante tutto, anche per chi ama

lambiccarsi sugli oscuri sviluppi di personaggi e situazioni di cui non si sa mai abbastanza, c'è modo di tenersi occupato.

di Biancalisa Nannini

# AGENTS OF S.H.I.E.L.D.

## SCHEDA TECNICA

**Titolo originale *Agents of SHIELD***

**Anno** 2013 (USA)

**Stagioni** 1 (22 episodi) in produzione

**Network** ABC

**Creatore** Joss Whedon, Jed Whedon e Maurissa Tancharoen

**Cast principale**

Clark Gregg è Phil Coulson

Ming-Na Wen è Melinda May

Brett Dalton è Grant Ward

Chloe Bennet è Skye

Iain De Caestecker è Leo Fitz

Elizabeth Henstridge è Jemma Simmons

B.J.Britt è Antoine Triplett

Bill Paxton è John Garrett

**Trama**

Dopo la battaglia di New York vista nel film *The Avengers*, l'umanità ha scoperto che supereroi e alieni fanno parte del quotidiano. Ma il mondo non è ancora pronto ad affrontare questa nuova epoca. Lo S.H.I.E.L.D., l'organizzazione segreta guidata da Nick Fury, si incarica di proteggere l'ordinario dallo straordinario dopo che il mondo è cambiato per sempre. A guidare questa missione troviamo l'agente Phil Coulson, che si pensava morto per mano di Loki, che mette insieme una squadra di agenti super specializzati: Grant Ward, specialista; Melinda May, pilota; Leo Fitz, ingegnere; Jemma Simmons, biologa. A loro si aggiunge ben presto la giovane e misteriosa Skye, hacker talentuosa del gruppo Rising Tide, hacker interessati a rendere pubblici tutti i segreti che, invece, lo S.H.I.E.L.D. tenta di tenere nascosti. Il gruppo, pur con tutte le differenze caratteriali, lavora con efficacia per combattere quello che emerge presto come il loro nemico, il Chiaroveggente, una misteriosa figura che sembra conoscere ogni segreto e che manovra persone e istituzioni per ottenere i suoi scopi.

Coulson e il suo team dovranno lottare duramente anche contro sé stessi e ciò in cui credono per scoprire la verità sulla resurrezione di Coulson stesso, sulle origini di Skye, sulla vera identità del Chiaroveggente.

**È tutto connesso**

L'origine di *Agents of Shield* ha le sue radici nel più ampio e complicato progetto della Marvel sull'universo dei supereroi iniziato negli anni Duemila e che nel 2008 ha visto il suo primo film, *Iron Man*, ed è proseguito con svariati film, diversi cortometraggi e questa serie televisiva, per una programmazione che si dice proseguirà almeno fino al 2028 [1].

In particolare, con l'uscita nel 2012 di *The Avengers*, Joss Whedon (che ne è anche il regista) viene incaricato di tenere le fila

di questo Universo, in modo da risultare sempre più chiara l'idea che lo anima: tutto è connesso. Difatti questi prodotti mediali sono fruibili e apprezzabili anche se presi singolarmente, ma l'utente che riesce a tenere il passo con tutti gli episodi, film e corti riesce con molta più probabilità a godere dei piccoli particolari e delle minuzie nascoste nei meandri delle varie storie [2] .

Basti, ad esempio, considerare la struttura dell'arco narrativo che investe *Captain America: The First Avenger*, il Marvel One-Shot *Agent Carter* e *Captain America: The Winter Soldier*. Nel primo, uscito nel 2011, conosciamo l'interesse amoroso di Steve Rogers, Peggy Carter appunto, prima che lui vada a schiantarsi contro la ghiacciaia nella quale rimarrà congelato per diversi anni. La figura di Peggy ritorna nel 2014 in *Captain America: The Winter Soldier*, e si scopre essere stata una delle fondatrici dello S.H.I.E.L.D.. Questa non era notizia nuova a chi aveva già avuto modo di vedere, nel 2013, uno dei contenuti speciali del blu-ray di *Iron Man 3*, il Marvel One-Shot intitolato *Agent Carter*, alla fine del quale Howard Stark, padre di Tony, il futuro *Iron Man*, invita la ragazza ad unirsi alla neonata organizzazione.

Oppure, in *Iron Man 2* l'agente Coulson dice a Tony Stark di dover andare in New Mexico per una missione. Nella scena dopo i titoli di coda dello stesso film troviamo Coulson proprio in New Mexico; la macchina da presa lo segue mentre scende dall'automobile e si guarda intorno per poi spostarsi sul martello di Thor a terra. La stessa scena compare proprio in una sequenza

del primo film dedicato al Dio nordico (poco dopo il trentesimo minuto), nel 2011.
Nel settembre dello stesso anno, con il blu-ray di *Captain America: The First Avenger* era possibile visionare un altro Marvel One-Shot, ambientato durante il viaggio di Coulson, intitolato *A Funny Thing Happened on the Way to Thor's Hammer* dove Coulson si trova nel mezzo di una rapina ad un distributore di benzina e la sventa con classe ed efficacia.
Il personaggio di Coulson compare in diversi film di questo universo, *Iron-Man*, *Iron-Man 2*, *Thor* e *The Avengers*, comparendo in brevi scene che però servono da legame tra i vari archi narrativi ed imponendosi come il fidato braccio destro di Nick Fury ma uscendo ben presto dalla figura di anonimo "man in black" governativo per dimostrare un fortissimo carisma e diventando da subito uno dei personaggi preferiti dal pubblico. In *The Avengers*, poco prima della battaglia di New York, Coulson viene ucciso davanti agli occhi di Thor mentre cerca di fermare Loki, diventando il collante e lo stimolo per tutti gli Avengers a combattere uniti mettendo da parte le loro diversità. Fino alla sua morte, di Coulson sapevamo essere estremamente dedito alla sua missione, uomo di fiducia di Fury, dall'aspetto apparentemente dimesso ma capace di combattere sul campo, grande fan di Capitan America, competente e così sicuro di sé da tenere testa ad un Dio nordico o a un miliardario egocentrico senza battere ciglio, affascinante tanto da far ingelosire Tony Stark e con una misteriosa fidanzata violoncellista a Portland. Joss Whedon ha dichiarato in diverse interviste come Coulson fosse uno dei personaggi da lui preferiti tanto da decidere di farlo resuscitare e renderlo protagonista di una intera serie nella quale tutti i caratteri già tracciati nei vari film sarebbero stati approfonditi dando la possibilità a Coulson di diventare un personaggio a tutto tondo.
La serie si pone cronologicamente subito dopo *The Avengers* e si interseca a metà prima con *Thor: The Dark World* e poi con *Capitan America: The Winter Soldier*.
La serie è un ponte tra i vari film ma anche una sorta di dietro le quinte del più epico universo dei supereroi. Infatti, quello che la serie vuole mostrare è l'impatto sul quotidiano di eventi

straordinari, non dal punto di vista di un supereroe ma di persone normali. Durante la prima stagione è possibile notare diversi rimandi ai film già usciti e a quelli distribuiti in sala durante lo svolgimento della serie. Nell'episodio 1x01 la sequenza iniziale ci fornisce la collocazione spazio/temporale esatta citando la battaglia di New York svoltasi durante *The Avengers* mostrandone anche delle immagini. Anche nell'episodio 1x06 Jemma Simmons contrae un virus alieno dopo essere stata a contatto con un elmo appartenuto ad un Chitauro caduto in battaglia. Ancora l'episodio 1x08 ci colloca subito dopo gli eventi accaduti in *Thor: The Dark World* con il nostro team che, letteralmente, raccoglie le macerie della battaglia di Greenwich.

Durante la serie abbiamo anche diverse guest star che legano *AoS* all'universo Marvel Cinematografico, con Nick Fury in persona, Maria Hill, secondo di Fury, l'apparizione di Lady Sif da Asgard, e continui riferimenti a fatti e persone già visti nei film.

Viene anche rivelata l'identità della violoncellista, l'interesse amoroso di Coulson introdotto in *The Avengers* e qualche volta citato nella serie, che fino a quel momento aveva avuto solo l'anonimo appellativo di "The Cellist". Per dare il volto a questa figura, il cui vero nome è Audrey Nathan, viene scelta Amy Acker, attrice già nota ai fan di Whedon per aver già preso parte a *Much Ado About Nothing, The Cabin in the Wood, Angel* e *Dollhouse*. Quest'ultimo tassello, per quanto piccolo e di scarsa rilevanza possa essere ai fini della salvaguardia dell'umanità, è sempre un pezzo in più in questo grande puzzle messo in piedi dalla Marvel soprattutto nell'ottica della costruzione del personaggio di Coulson che è creduto ancora morto da tutti, compresa Audrey, e

che si trova a doverla proteggere senza rivelare la verità per evitarle ulteriori sofferenze.

Ma il legame più forte con il cosiddetto Marvel Cinematic Universe avviene dall'episodio 1x17 laddove la serie si incrocia con gli avvenimenti che possiamo vedere in *Captain America: The Winter Soldier*, nel quale si scopre che l'HYDRA, l'organizzazione nazista creata da Red Skull in *Captain America: The First Avenger*, è tornata dopo cinquant'anni, prendendo il controllo dello S.H.I.E.L.D. di cui era riuscita a occupare i piani più alti. Infatti, proprio nell'episodio 1x17, dopo aver intuito nel 1x16 che il Chiaroveggente non è un sensitivo ma un agente di alto livello dello S.H.I.E.L.D., Coulson ne scopre l'identità proprio nel compagno di addestramento John Garrett, doppiogiochista al soldo dell'HYDRA. In quest'episodio lo S.H.I.E.L.D. cade e Coulson deve raccoglierne le macerie e continuare il suo lavoro senza però mostrarsi ad un mondo che da quel momento vede la sua organizzazione come una minaccia. Da qui il proseguo della serie si concentra in maniera concitata sul dopo, sul sopravvivere in un mondo che ti ha identificato come terrorista, senza più risorse o alleati, con il piccolo team di Coulson che scopre anche un traditore al suo interno e che si trova a dover affrontare la perdita di ogni certezza e stabilità.

**Niente è ciò che sembra**

Sarà che parliamo di un'organizzazione segreta i cui interventi sono sempre stati caratterizzati da sotterfugi o mezze verità, sarà che bene o male questa serie è un genere ibrido tra fantascienza, spy story e, in un certo senso, family drama, sarà che non esistono verità assolute, ma *Agents of S.H.I.E.L.D.* ci ha abituati fin dalla prima puntata a questa grande verità: niente è ciò che sembra.

La serie è strutturata in modo da creare delle aspettative che poi vengono puntualmente disattese e trasformate in qualcos'altro. Ad esempio, l'episodio *Eye Spy* (1x04) si apre nel centro di Stoccolma dove improvvisamente e dal nulla sbuca un gruppo di persone vestite uguali, ognuno con una valigetta e una maschera rossa in viso. La mdp li segue fin dentro la stazione della metropolitana. Non succede niente. Salgono sulla prima metro che arriva. Esploderà? No, ma in compenso ad un certo punto la luce si spegne a causa di una donna che forse ha fiutato il pericolo. Si scopre presto che qualcuno (la donna?) ha spezzato il collo a quei loschi individui. Quelli che inizialmente sembrano i cattivi in realtà erano degli agenti privati che cercavano di portare

al sicuro dei diamanti, e che questi sono stati rubati. Mentre quella che sembrava essere una dei buoni è una spia al gioco di una misteriosa organizzazione segreta. Così, con un equivoco ben studiato, inizia l'episodio. Ora che abbiamo individuato i cattivi, o meglio la cattiva, possiamo indagare su di lei. Si scopre presto che la donna è un ex-agente dello S.H.I.E.L.D., a cui Coulson ha fatto da Agente Supervisore, scomparsa dopo una missione e creduta morta per anni: Akela Amador. Quando ormai siamo sicuri che Akela sia la quintessenza del male l'indagine subisce una piega diversa: lei è solo una pedina nelle mani di un'organizzazione che la controlla da anni tramite un congegno oculare di ultima generazione, il quale, nel caso del mancato svolgimento degli ordini, è pronto ad esplodere, uccidendo la povera ragazza. In quaranta minuti si passa quindi dal credere che Akela sia un agente segreto incaricato di sventare una minaccia, a una doppiogiochista al soldo dei cattivi, per poi giungere alla conclusione che è solo una vittima innocente di una serie di eventi sfortunati.

Ma è proprio nella seconda parte della stagione che questo "niente è come sembra" si infittisce, soprattutto riguardo all'identità del Chiaroveggente e dei suoi alleati. Se al termine dell'episodio 1x15 la sospettata principale diventa Melinda May, grazie alla sua linea criptata e al suo messaggio «Aggiornamento 93: Coulson l'ha scoperto. Ripeto, l'ha scoperto», l'episodio successivo sembra rivelare l'identità del Chiaroveggente prima nella figura di Thomas Nash, ex-businessman in stato vegetativo ucciso da Ward dopo le minacce rivolte a Skye, poi diviene praticamente chiaro come il nemico numero uno di Coulson sia l'impeccabile Victoria Hand, agente di alto livello dello S.H.I.E.L.D.. Tutte queste supposizioni vengono puntualmente smentite nella 1x17: il Chiaroveggente è nientemeno che l'insospettabile agente Garrett, mentre il suo scagnozzo risulta essere l'ancor più insospettabile Grant Ward. E Melinda May era in missione segreta sotto copertura ma solo per proteggere Coulson su ordine di Fury.

In *AoS*, insomma, niente è come sembra e anche lo stesso Coulson è soggetto a questa inesorabile regola: prima è morto (in *The Avengers*), poi ha solo smesso di respirare per qualche secondo (1x01), in realtà è stato riportato in vita artificialmente contro la sua volontà (1x14) per ordine di Nick Fury grazie al cosiddetto progetto TAHITI. Coulson tenta disperatamente di scoprire la verità su questo progetto, indagando per sapere chi

fosse a capo di queste sperimentazioni segrete, salvo poi scoprire essere lui stesso a capo del progetto, averne chiesto la chiusura a Fury, rassegnato le sue dimissioni e divenendo vittima/cavia del progetto stesso, con tutte le conseguenze fisiche e mentali che il trattamento implica (1x20). Infatti, il siero alieno grazie al quale le sue cellule si sono rigenerare (il G.H.325) provoca inquietanti effetti collaterali a cui Coulson per tutta la serie non sembra essere soggetto ma che si manifestano immediatamente su Garrett. La sanità mentale di Coulson non sembra essere messa in dubbio dallo spettatore fino alla scena finale della prima stagione, nella quale Coulson si sveglia e, non è dato sapere quanto coscientemente, mostra i primi sintomi della stessa follia che aveva attanagliato Garrett. Ma a questo punto la domanda è ovvia: se davvero niente è quello che sembra, cosa starà succedendo a Coulson? Qualunque sia la vostra risposta, probabilmente è sbagliata.

**Personaggi principali**

Quando si parla di personaggi in rapporto a Joss Whedon viene subito in mente d'accostarci la parola "epici". È stato proprio lui a creare *Buffy: The Vampire Slayer, Angel* e *Firefly*, alcune delle serie più amate e analizzate degli ultimi anni. A lui è stata affidata la regia di *The Avengers* e il compito di tenere le fila di questo universo espanso fatto di cortometraggi, lungometraggi e da una serie tv, *Agents of S.H.I.E.L.D.* appunto, di cui figura fra i produttori esecutivi. Pur non essendo lo showrunner della serie, Whedon è riuscito comunque a dare la sua impronta, complice il fatto che il progetto televisivo è guidato dal fratello Jed Whedon e la moglie di questo, Maurissa Tancharoen. Nonostante le premesse e gli ottimi ascolti dei primi episodi col tempo questi sono andati calando, complice il fatto che ci troviamo di fronte ad una serie molto legata all'universo dei supereroi Marvel ma senza che essi compaiano in prima persona. In realtà la mission della serie era proprio quella di mostrare il lato umano di questo universo; mission esplicitata nello slogan "not all heroes are super". Di questi eroi non tanto super la serie ne presenta principalmente sei, diversi ma accomunati dallo stesso destino.

Phillip Coulson: patriarca e guida. Collante indiscusso della squadra, lo scudo sotto cui proteggersi, come afferma lui stesso

nella serie. Clark Gregg è riuscito a fornire un volto e un'anima a questo personaggio, caratterizzandolo al massimo fin dalla sua prima comparsa in *Iron Man*. In *AoS*, invece è stato capace di esprimere al meglio le sue paure e debolezze, ma anche la straordinaria forza di volontà che lo guida. Se nella 1x01 entra in scena dall'ombra, spavaldo e sicuro di sé esordendo con le parole "Welcome to level seven", nell'episodio 1x06 confida a May le sue paure nel sentirsi diverso dopo essere morto e "risorto". Riceve un duro colpo nell'episodio 1x11, quando scopre la verità sulla sua morte, ma nonostante questo il suo unico desiderio è scoprire la verità, anche nascondendo tutto alla squadra per proteggerla, come dice nell'episodio 1x15 a Skye. Coulson rappresenta la speranza, l'anima pura dello S.H.I.E.L.D. e non a caso nell'ultimo episodio Fury assegna a lui il compito di ricostruire l'organizzazione al contempo rivelando che lo ha sempre considerato parte degli Avengers.

Analizzando il personaggio è riscontrabile una qualche somiglianza con altre due intramontabili figure del whedonverse: Buffy Summers e Rupert Giles. Come Buffy, Coulson è morto e risorto contro la sua volontà e come lei dice che il "di là" era bellissimo. D'altro canto, Coulson è anche colui che costruisce intorno a sé un ambiente familiare quanto più possibile protettivo per la sua squadra; prende la giovane Skye sotto la sua ala protettrice fin quasi a raggiungere un ruolo, se non paterno, almeno da mentore. La bacchetta e la mette in "punizione" quando la fiducia nei confronti di lei viene meno (inibendole l'accesso alla rete tramite un bracciale nella 1x05) e la premia nei

momenti in cui svolge il suo ruolo al meglio (nella 1x16 è lui a porgerle il distintivo che la rende membro effettivo dello S.H.I.E.L.D.). Ma il rapporto tra i due è a doppio senso con Skye che spesso "guida" Coulson attraverso le sue incertezze e nelle sue crisi, mettendo in mostra due personaggi meno che perfetti ed estremamente umani ma che si completano e si sostengono a vicenda.

Skye, invece, proprio per il suo non essere stata addestrata all'interno dell'organizzazione ed essendo inizialmente l'outsider del gruppo, in quanto proveniente da Rising Tide, è inizialmente il personaggio più ambiguo. Capisce di non avere altra famiglia al di fuori della squadra nell'episodio 1x06, quando "tradisce" il team svelando alla sua ex fiamma che lo stavano inseguendo, per poi, una volta essere stata scoperta, perdere tutti i privilegi che aveva nell'angusto spazio del Bus. Nonostante questo è

apprezzata da Coulson proprio per le sue capacità di ragionare diversamente da loro, dono questo che la rende preziosa in più di un'occasione. In particolare, nell'episodio 1x11 riesce a risalire al luogo in cui è recluso Coulson dopo essere stato rapito da uno scagnozzo del Chiaroveggente, utilizzando tanta fantasia e sfacciataggine, infrangendo ogni regola per salvare il suo amico. Inoltre Skye è anche uno dei personaggi più misteriosi: non si conoscono le sue origini, è uno 0-8-4 (un oggetto non identificato nel gergo dello S.H.I.E.L.D.) e non ha avuto effetti collaterali dopo la somministrazione del G.H.325 al quale è stata sottoposta, con molti dubbi da parte di Coulson, dopo che un altro scagnozzo del Chiaroveggente le ha sparato. Proprio il suo passato sarà motivo centrale della prossima stagione.

Melinda May è l'opposto di Skye. Fredda, impassibile e letale agente di livello 8. Ming-Na Wen caratterizza il suo personaggio con una espressione perennemente crucciata, che però nasconde diversi misteri sul suo passato (cos'è la cavalleria? Con chi è stata sposata?). Questa impossibilità di leggere quello che è dietro ai suoi occhi ricorda un po' l'espressività di River Tam nei primi episodi di *Firefly*, ma il rimando più forte a questo personaggio è la straordinaria capacità nel combattimento corpo a corpo, che fa di entrambe le eroine delle letali macchine da guerra. Melinda May, come River, rappresenta, più di ogni altro personaggio femminile della serie, l'archetipo di "donna forte" sempre presente nei lavori di Whedon. Melinda May non batte mai ciglio ed è sempre disposta ad eseguire gli ordini di Coulson per stargli vicino. Non esita neanche a separarsene nel momento in cui il loro rapporto è a rischio quando l'uomo scopre che la donna ha sempre saputo la verità sulla sua morte e che lo osservava per conto di Fury. Sarà proprio

lei a portare a Coulson le informazioni sul progetto TAHITI riconquistando la sua fiducia. May riesce a tenere perfettamente sotto controllo emozioni e sentimenti anche quando impugna il bastone del berseker nella 1x08. Si capisce che è una donna molto passionale ma i suoi sentimenti emergono raramente, come quando dice a Coulson quanto lui sia importante per lei nella 1x17, coinvolgimento che non era trapelato neanche durante la sua relazione con l'agente Ward.

Proprio di quest'ultimo parliamo per ribadire il concetto che "niente è quello che sembra". Grant Ward, che inizialmente è uno dei personaggi più stereotipati del gruppo, assume ben presto profondità e un gran numero di sfaccettature. Se all'inizio Ward è il soldato solitario fedele allo S.H.I.E.L.D., uomo senza macchia e senza paura che porta sempre a termine le missioni, ben presto imparerà a lavorare in gruppo, diventando l'A.S. di Skye, salvando Simmons da una mortale caduta dal Bus e lavorando a stretto contatto con Fitz. Durante la sua permanenza in squadra, nonostante il suo affair con May, Ward si innamora di Skye, arrivando a dirle che i suoi sentimenti per lei sono l'unica cosa su cui non ha mentito. Alla fine si scopre che Ward è una talpa dell'HYDRA il cui obiettivo era infiltrarsi nella squadra di Coulson per scoprire le cause del suo ritorno in vita e riferirle al Chiaroveggente (il suo A.S. John Garrett). Da uomo d'onore e soldato fedele, Ward si trasforma in un bambino impaurito che obbedisce ciecamente agli ordini di Garrett nonostante comprenda come le sue azioni siano sbagliate. Lui stesso confessa a Skye di non essere una brava persona, ma alla luce dei fatti e data la pochezza delle sue azioni nell'ultimo episodio viene da domandarsi se il termine persona non possa essere sostituito con quello di figura.

Fitz-Simmons sono quella che si può definire l'anima allegra del gruppo. Insieme dai tempi dell'accademia arrivano quasi a livelli di simbiosi (addirittura finiscono uno le frasi dell'altra), sono entrambi due geni nei rispettivi ambiti. Se Simmons rimane un po' uguale a se stessa in questa stagione (salvo una perdita di fiducia nella sua missione e in Coulson dopo la scoperta del progetto dell'HYDRA), Fitz è quello che subisce maggiori cambiamenti. Pur non essendo uno specialista riesce a cavarsela bene anche sul campo, dimostrando un coraggio e una grinta di cui neanche lui sembrava essere a conoscenza. La sua svolta arriva nella 1x06, quando supera la paura del virus alieno ed entra nel

laboratorio dove Jemma è in quarantena per poterla aiutare a trovare una cura. Il suo fallito tentativo di salvarla dall'aereo sembra svegliare in lui una voglia di rivalsa che si ripercuote nell'episodio 1x07, in cui si trova in missione con Ward, nella 1x13 in cui affianca Skye per arrivare alla dimora di Ian Quinn, nella puntata 1x17 è disposto a dare la vita pur di non arrendersi a Garrett ed infine, nella 1x22, si sacrifica per salvare Simmons dalla loro prigione subacquea, esperienza questa che non gli è costata la vita ma grazie alla quale "non sarà più lo stesso" (i dettagli nella prossima stagione). Fitz è un personaggio che racchiude in sé lo spirito puro del bambino ed il coraggio di un leone; non si vergogna di piangere o dire che ha paura, ma allo stesso modo il suo senso del dovere, insieme alla voglia di salvare la sua amata Simmons lo rendono capace di grandi azioni. Fitz è un po' l'ingenuo che ricorda Xander Harris in *Buffy*, entrambi subiscono un handicap (Xander perderà un occhio, per Fitz non si sa ancora cosa sarà) ed entrambi desiderano l'unione della famiglia/Team. Quando la fiducia nei confronti di Coulson inizia a vacillare Fitz è fra i primi a sostenerlo (1x18) ed è anche l'unico a credere/sperare che Ward non sia cattivo ma possa essere recuperabile (1x21).

La sede d'analisi non ci permette d'approfondire in modo maggiore la complessità di questi characters, ma è importante notare come certi tipi siano ricorrenti all'interno del Whedonverse. Se come già detto Coulson è il capofamiglia alla Giles, ma la sua ironia, unita alla forza di volontà lo rendono un perfetto misto fra Wash e Malcolm Reynolds, e May l'arma da combattimento in

stile River Tam parlando di Simmons non può che saltare alla mente la dolce Kaylee, per il traditore Ward invece sembra più adatto parlare di un Jayne Cobb (chissà se si redimerà come lui). Insomma, alla fine i temi dei lavori di Whedon tornano sempre e a pensarci bene il Bus non vola come la Serenity?

**Conclusioni**

*AoS* è stata la serie più attesa del 2013 e, dopo un iniziale successo di pubblico sono iniziate le critiche per una serie senza supereroi pur essendo collocata in un universo così fortemente legato al MCU. Ma la serie ha dimostrato di avere una sua forza e una sua autonomia. Whedon & Co. hanno dichiarato in più sedi che questo era proprio il loro obiettivo, creare una linea narrativa

che potesse accompagnare i fans tra un film e l'altro, colmando magari delle storie che non era possibile esplorare al cinema.
Con una prima stagione terminata ed una seconda in partenza, è indubbio che il giudizio sia più che positivo per un prodotto comunque a basso costo (nonostante le parentele altolocate) e che va in onda su un canale generalista, limitando la possibilità di utilizzare argomenti scabrosi o violenti. Non ha senso paragonare *AoS* ai film MCU ma come prodotto di intrattenimento la serie funziona benissimo, sa essere divertente quando serve e drammatica dove c'è necessità di andare a fondo ai sentimenti dei protagonisti. Personaggi che sono già entrati nel cuore dei fans, non solo Coulson che partiva leggermente avvantaggiato essendo già comparso altrove ma, anche, tutto il resto del cast, buoni e cattivi.
La seconda stagione già si preannuncia ricca di colpi di scena e sembra potrà essere il ponte con il tanto atteso *Avengers: Age of Ultron*, atteso per la prossima estate.

**Note**

[1] Davin Leonard, *The Pow! Bang! Bam! Plan to Save Marvel, Starring B-List Heroes*, 3 aprile 2014,
[2] Per una descrizione della serie si veda Barbara Maio, *Agents of S.H.I.E.L.D.: It's all connected*, 2014.

**Bibliografia**

David Lavery, *Joss Whedon. A Creative Portrait*, I.B. Tauris, London, 2013
Barbara Maio (a cura di), *Buffy The Vampire Slayer. Legittimare la Cacciatrice*, Bulzoni, Roma, 2007
Rhonda V.Wilcox e Tanya Cochran (a cura di), *Investigating Firefly and Serenity: Joss Whedon's Further Worlds*, I.B.Tauris, London, 2008

di Miriam Visalli

# BLACK MIRROR

## SCHEDA TECNICA

**Titolo originale** ***Black Mirror***

**Anno** 2011 (UK)

**Stagioni** 2 (6 episodi) in produzione

**Network** Channel 4

**Creatore** Charlie Brooker

**Cast principale**

Rory Kinnear è Michael Callow

Jessica Brown Findlay è Abi

Rupert Everett è Giudice Hope

Toby Kebbell è Liam Foxwell

Domhnall Gleeson è Ash

Lenora Crichlow è Victoria Skillane

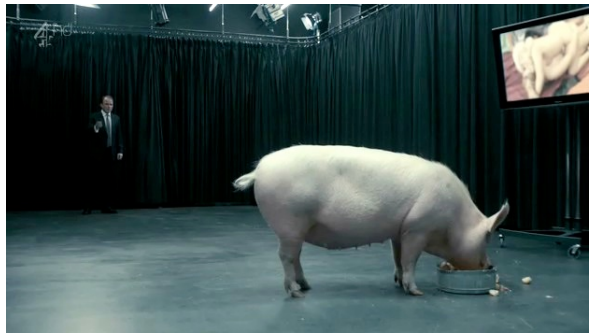
Michael Smiley è Baxter

Daniel Rigby è Jamie Salter

Jason Flemyng è Jack Napier

## Trama

*The National Anthem*



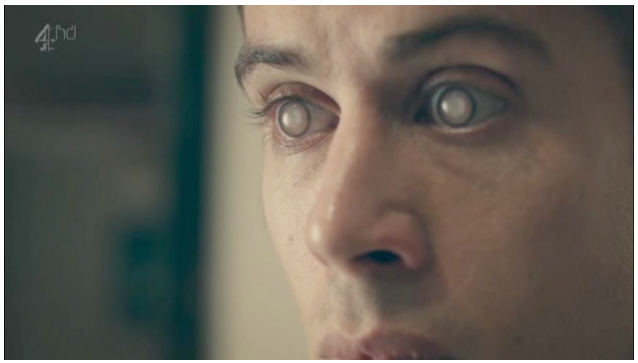
La principessa Susannah, Duchessa di Beaumont e membro della Famiglia Reale è stata rapita. Affinché venga liberata, i sequestratori chiedono un singolare riscatto pubblicando un video su YouTube: il Primo Ministro Michael Callow deve accoppiarsi con una scrofa in diretta nazionale.

*Fifteen Million Merits*

In un futuro non collocabile spazialmente, si suppone che i membri della società debbano generare energia pedalando sulle cyclette assegnate, attività che consente di guadagnare merits, la valuta corrente. I merits permettono anche di evitare la visione degli spot pubblicitari costantemente

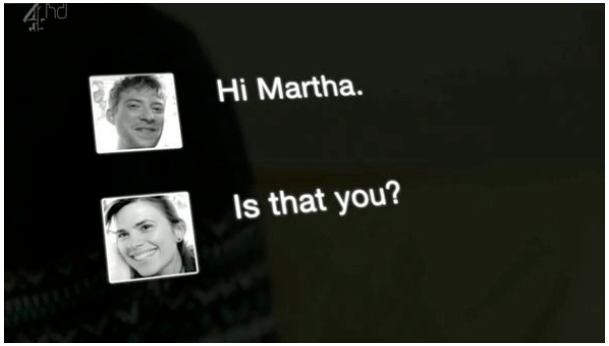
presenti, ovunque. Bing Madsen ne eredita 15 milioni che investe nella partecipazione dell'amica Abi, dotata di una voce straordinaria, a un talent show. L'esibizione non produce il risultato sperato e ad Abi viene proposto di prendere parte al programma pornografico *Wraith Babes*.
Bing risparmia fino a ottenere la somma necessaria all'acquisto di un secondo biglietto per lo show, con l'idea di trarre in salvo l'amata Abi. Ne risulterà un'esibizione fuori dal comune, in cui Bing propone ai giudici e al pubblico un'articolata critica sociale, fino a minacciare di uccidersi con un frammento di vetro che ha portato con sé sul palco. Entusiasti della performance, i giudici propongono a Bing di condurre un suo show, incentrato su monologhi che trattino di critica al sistema. Ogni puntata dovrà concludersi con una minaccia di suicidio.

*The Entire History of You*



In una realtà alternativa ognuno è dotato di un chip sottocutaneo, il grain, che registra sguardo e udito. I ricordi possono essere rintracciati e "proiettati" nei propri occhi o su uno schermo.
Liam sospetta che la moglie Ffion lo abbia tradito e attraverso una convulsa riproduzione dei ricordi e ricerche collaterali, indaga sugli indizi del tradimento.
Con il degenerare degli eventi, Liam sceglierà di asportare il suo grain per liberarsi una volta per tutte dalle visioni del passato.

*Be Right Back*




Una giovane coppia si trasferisce in campagna. Ash è dipendente dai social media in cui puntualmente riversa ogni minima informazione che lo riguardi. Il giorno successivo al trasferimento Ash muore e Martha viene a conoscenza di un peculiare servizio on-line che consente di rimanere in contatto con le persone defunte e offre la possibilità di acquistare un corpo sintetico del compianto.
Il clone di Ash, per quanto riproduca alla perfezione la matrice, si rivela essere fin troppo conciliante, insopportabilmente privo di personalità.

*White Bear*

Victoria si sveglia, vittima di un'amnesia, e tutto intorno nella stanza lascia presupporre un tentativo di suicidio. Un simbolo misterioso fisso sui monitor dei televisori e la foto di una bambina, forse sua figlia, la rendono ancora più confusa. Uscita in strada, chiunque veda o incontri la filma con il cellulare. Un uomo con fucile e passamontagna tenta di spararle. Victoria si da alla fuga, aiutata da due sconosciuti "alleati". La situazione peggiora una volta scoperto che il ripetitore White Bear ha trasformato chiunque in automa, capace di compiere quell'unico gesto, filmare con il proprio smartphone. Occorre distruggere quel ripetitore, sfuggendo al killer mascherato e all'orda di tecno-zombi che inseguono i nostri attraverso un bosco. Giunti alla stazione del trasmettitore, cade finalmente il sipario: si tratta di uno show televisivo di cui Victoria è ignara protagonista, accusata di complicità in omicidio (la bambina della fotografia) per avere filmato l'evento con il cellulare. Giudicata colpevole, è esposta a pubblico ludibrio e coartata a ripetere, inconsapevole, ogni giorno lo stesso spettacolo.

*The Waldo Moment*

Jamie è un comico in fase discendente che anima in motion capture l'orsetto Waldo, un irriverente fustigatore di politici e altre personalità di spicco. Vista la sua popolarità, viene programmata una serie che abbia Waldo come protagonista. Il produttore Napier, inizialmente per gioco, propone la candidatura di Waldo alle elezioni politiche. Jamie e il suo avatar si scontreranno così in svariate arene mediatiche, affrontando i partiti rivali, Conservatore e Laburista, producendo ottimi indici di gradimento. Jamie, sempre più depresso, decide di sabotare l'ultimo giorno di campagna elettorale e abbandona la conduzione di Waldo, prontamente recuperata da Napier. Il Partito Conservatore vincerà le elezioni e Jamie finirà per strada. Il successo di Waldo invece prosegue, così come la sua ascesa politica.

**La forma breve della serie antologica**

Ricordiamo naturalmente *Alfred Hitchcock presenta* (CBS, 1955-1962), *Ai confini della realtà* (CBS, 1959-1964) e *Mistero in galleria* (NBC, 1970-1973) narrate da Rod Serling, *I viaggiatori delle tenebre* (HBO, 1983-1991), *Un salto nel buio* (1984-1988) ideata da George Romero e *Storie incredibili* (NBC, 1985-1987)

creata da Steven Spielberg; le britanniche *Espionage* (NBC, 1963-1964) e *Il brivido dell'imprevisto* (Independent Television, 1979-1988). Fino alle più recenti *Fear Itself* (NBC/AXN Sci-Fi, 2008-2009) e *Masters of Horror* (Showtime, 2005-2007). Altra cosa sono invece le serie ibride *American Horror Story* (FX, 2011-in produzione), *True Detective* (HBO, 2014-in produzione) e *Fargo* (FX, 2014-in produzione) che propongono il formato della stagione antologica, mantenendo la componente seriale limitata al protrarsi della singola stagione.
Un formato peculiare, quello della serie antologica, generalmente meno diffuso rispetto alla serie episodica ma che ha conosciuto un certo successo e il cui declino fu attestato durante la Golden Age, secondo Barnouw, per ragioni commerciali:

*la morte di questi sceneggiati fu un guadagno per Hollywood: tutto portava al cinema. Il genere antologico sopravvisse ma fu presto eclissato dai filmati preferiti ormai dalla maggior parte delle compagnie finanziatrici. L'identificazione con un attore fisso e attraente offriva dei vantaggi commerciali. Gli attori erano in genere ben disposti a fare pubblicità. E soprattutto c'era una formula che offriva sicurezza: ogni programma era solo una variazione di un rituale approvato. Le soluzioni, come negli annunci pubblicitari, non davano adito a dubbi di sorta* [1].

Nel panorama contemporaneo della lunga serialità e della serializzazione, sembrerebbe ritornare la brevità della serie antologica classica, l'autoconclusività e la totale indipendenza degli episodi e del cast, ma specialmente l'attualizzazione delle paure contemporanee. In *Alfred Hitchcock presenta* il fil rouge è il crimine, attuato anche nelle sue forme più grottesche e ricollocato «in casa, dove esso risiede», come Hitchcock stesso asseriva, motivando l'elemento più disturbante della serie ossia il delitto privato, che entra indisturbato nelle nostre dimore insonnolite. In *Black Mirror* la materia comune è la tecnologia, specialmente il suo riversarsi sulla società sulla quale può provocare effetti detonanti. Tra satira e inquietudine, un regista diverso per ciascun episodio mette in scena reality show estremi, simulacri robotici, microchip sottocutanei che consentono di rivedere i ricordi direttamente nel nostro sguardo. *Black Mirror* è insomma lo specchio scuro della memoria che ha sempre meno riflessi da riverberare poiché sopraffatta dal paradosso dell'accumulazione immateriale della disposofobia social che "educa" accaparratori di orpelli, condivisione dopo condivisione,

fino all'edificazione di una nuova personalità smart. È lo schermo spento della brevità del post-presente e del dispotico istante del momento che è appena trascorso, giusto il tempo di un tweet o di un like. La sigla diventa brand, a sancire il luogo della riconoscibilità in un modello compattato all'essenziale, come naturalmente la sigla di *Lost*, più assimilabile ai loghi cinematografici e come tali assumono «la responsabilità e la promessa di un racconto, cercando di porsi come effigi autorevoli in grado di garantire la qualità di ogni singolo prodotto e di investirlo in un alone quasi mitologico» [2]. Sigle/brand insomma, in opposizione figurativa alle "strategie dell'allusione" dei titoli di testa di *Dexter* (Showtime, 2006-13), ad esempio, in cui il dettaglio delle textures mostrato in ipervisione riesce a convocare perfino il senso tattile dello spettatore.

**I riflessi dello specchio nero**

Charlie Brooker il ranter, ha scandagliato con *Black Mirror* i recessi oscuri - gli schermi spenti - dell'ipermediazione dell'esistenza umana. Ideatore e sceneggiatore della serie (eccetto *The Entire History of You*), già "colpevole" della realizzazione della corrosiva *Dead Set* (E4, 2008), in cui una torma di zombie invade gli studios del *Big Brother* con la conseguente, truculenta ecatombe senza esclusioni di ruolo tra crew e concorrenti, tra l'altro sulla stessa emittente che sei settimane prima aveva trasmesso l'ultima puntata del "vero" *Grande Fratello*. Un particolare: dimentichiamo la proverbiale lentezza degli zombie nelle loro rappresentazioni "classiche". Gli zombie di *Dead Set* corrono, e sono terribilmente veloci.

Brooker è anche autore e presentatore della caustica serie documentaria *How TV Ruined Your Life* (BBC, 2001) [3], dello speciale *How Videogames Changed the World* (Channel 4, 2013) e di alcuni programmi di satira tra cui un segmento di *10 O'Clock Live* (Channel 4, 2011-2013) e *Screenwipe* (BBC Four, 2006-2008), show di irriverente critica televisiva in cui Brooker trova spazio anche per i network misconosciuti.

In termini generali, le sollecitazioni attuate da *Black Mirror* si espandono nel vasto e sfaccettato universo della visione. La richiesta di carattere estremo del sequestratore in *The National Anthem* manda letteralmente in tilt lo staff del Primo Ministro poiché non sussiste protocollo o procedura in grado di istruire circa una simile, abnorme evenienza. Più che attraverso la diffusione virale delle notizie che si propagano in rete senza

regole e la loro conseguente ricezione, deriva già sfruttata e discussa, l'argomentazione giunge con le parole di Jane, moglie del PM: «I know people. We love humiliation. We can't not love» e prosegue desumendo che nelle menti del pubblico quell'evenienza contronatura si è già compiuta. Sì, perché in ragione della facoltà del rapitore di informare dell'improbabile riscatto l'intero Regno Unito (e non solo) attraverso un video caricato su YouTube, il meccanismo dell'informazione incontrollabilmente accessibile è innescato. In più, ogni tentativo di fake, di inquinare il filmato-riscatto con "effetti speciali" verrà sbugiardato con estreme conseguenze per l'incolumità della principessa rapita. Nessuna alternativa è plausibile: il PM è condannato, il misfatto dovrà consumarsi sotto gli occhi attoniti, certamente divertiti, dell'intera nazione.

*Fifteen Million Merits* si colloca oltre la soglia del perturbante: il mondo ordinario è letteralmente edificato sull'immagine: ogni

"pedalatore" ha il suo avatar personalizzabile che ricorda i nostri alter ego impostati sulle Wii domestiche e che "abita" le dimore hi-tech di ciascuno, in cui mobilio e panorama non hanno materia, se non gli impulsi dei pixel che li compongono sulle pareti-schermo; i movimenti di quegli stessi avatar sono riprodotti sui visori di ogni cyclette e a milioni assistono come pubblico virtuale allo spettacolo impietoso del talent show *Hot Shots*; infine, perfino gli snack dei distributori automatici sono evocati da un simulacro di immagine elettronica. Vero o falso sono dunque categorie superate, la parodia sposta l'obiettivo sugli oggetti affatto avveniristici che sono piuttosto i nostri contemporanei, come taluni programmi televisivi, la presenza massiva degli spot pubblicitari, le evoluzioni estreme dei videogiochi shoot 'em up e una generale sensazione di svilimento emotivo. Mai come in questo caso l'espressione "regime della visione" è stato calzante, nel senso che di reale "regime" si tratta: pensiamo al mite Bing, ormai senza un centesimo di risparmi dopo aver speso il suo intero patrimonio per permettere all'amata Abi di partecipare al talent show, recluso nel suo loculo tecnologico e sottoposto a una futuribile "cura Ludovico" che non necessita di clip e umettanti oculari. Infatti, solo grazie a un cospicuo numero di merits possiamo acquistare la possibilità di evitare il susseguirsi constante di spot pubblicitari, abbassare semplicemente le palpebre non è una soluzione accettabile poiché un sistema di controllo che riesce a monitorare la condizione della nostra attenzione invaderà l'esiguo sacello multimediale con un frastornante stato di allerta, anche attraverso una voce

assordante che ci intima insistentemente “Resume view!”, fino a quando, sfiancati, non riapriremo gli occhi. Bing è così costretto a vedere le esibizioni succinte di Abi, ormai reclutata dall’industria del porno. Fino al momento del suo presunto riscatto sociale, da “pedalatore” a imbonitore, quando egli stesso convocherà direttamente i followers del suo programma in un allucinato camera look. L’ambiguità penetra anche in ciò che ci appare come la fase dell’affrancamento: nel nuovo “appartamento” di Bing vediamo un’ampia vetrata dalla quale scorgiamo la veduta di una foresta. Si tratta dell’ennesimo monitor? È solo l’immagine simulacrale di un nuovo, confortante mondo esterno?

*The Entire History Of You* mette in scena un “futuro quotidiano” in cui la tecnologia si basa anche sulla capacità del grain di trasformare gli esseri umani in poderosi ambienti di stoccaggio di dati e meccanismi di “autovisione”. Non solo memorie cache ambulanti che accolgono dati indispensabili per la propria identificazione (come accade nella scena in aeroporto), ma anche dispositivi atti all’esecuzione e alla visione stessa di tali dati, nella fattispecie dei ricordi. Gli occhi di Liam (e di tutti gli altri) non sono soltanto in grado di “registrare” e dunque conservare tutto ciò che accade ma anche di “proiettare” nella mente le immagini stoccate, attraverso un sistema di controllo remoto con il quale ricercare e riprodurre i ricordi anche su uno schermo esterno. Qui l’accumulazione è indotta, è necessaria alla nostra identificazione, ma non sfugge allo sgretolamento del presente per chi, come Liam, è incapace di affrontare e superare il passato, travolto dall’incedere del sospetto che muta in ossessione. La soluzione inevitabilmente sarà la rimozione definitiva del dispositivo, dunque della propria identità. Cos’è in fondo un hard disk senza memoria se non un involucro?

Cosa accade al nostro profilo Facebook quando passiamo a miglior vita? In *Be Right Back*, primo episodio della seconda stagione, abbiamo a disposizione alcuni suggerimenti a proposito. Afflitta dalla perdita prematura di Ash, Martha decide di usufruire del servizio on-line in grado di riportare in vita virtualmente i cari estinti grazie a un accurato scandaglio delle informazioni immagazzinate sui social media e in generale su ogni ragguaglio presente in rete circa la vita trascorsa del defunto. Più abbiamo condiviso in vita, più il nostro clone virtuale sarà completo. “Fortunatamente” Ash è stato un accumulatore compulsivo. Quando le vecchie fotografie conservate in soffitta e il redivivo Ash virtuale non sono più abbastanza, ossia quando il

meccanismo della visione “statica” necessita di una controparte corporea, Martha accetta l’upgrade del servizio che le offre, in versione beta, un corpo sintetico di Ash. La disponibilità del clone ad affinare sempre di più la prossimità con la matrice, passa necessariamente attraverso una insopportabile docilità che Martha non riuscirà a tollerare: solo il vero Ash avrebbe contrastato il desiderio della fidanzata di “perfezionarlo”. E finirà in soffitta, l’Ash sintetico, come le fotografie, a sancire il fatto che, come dei vecchi ricordi, non siamo in grado di sbarazzarci completamente della tecnologia. Almeno fino a quando semplicemente li trasferiremo in solaio.

Sostituire il proprio sguardo con quello di un cellulare risulta fatale alla protagonista di *White Bear*. Per buona parte dell’episodio Victoria è oggetto di una ingiustificata persecuzione da parte di una pletora di automi munita di smartphone con i quali viene filmata incessantemente, e dal momento che condividiamo il sapere limitato della protagonista le cui tracce mnestiche sembrano vacillare, la riteniamo vittima di un oscuro progetto, o semplicemente di un’ondata voyeuristica fuori controllo. Il ritmo convulso e la sensazione pervasiva di stato di angoscia non diminuiscono quando l’azione si sposta nei boschi, in un contesto tipicamente slasher dove, ancora minacciata dal presunto maniaco (Baxter) non smette per un instante d’essere l’oggetto delle “riprese” dei voyeur noncuranti del pericolo. Calato il sipario, il rovesciamento dello statuto attanziale di Victoria è palese, nessuna sciarada bensì la messa in atto di un’esemplare pena del contrappasso in stile reality con tanto di pubblico e conduttore (ancora Baxter): Victoria ha assistito all’omicidio della piccola Jemima ma anziché intervenire, sceglie di registrare l’evento con il suo smartphone. Ecco legittimata la folla di inseguitori armati di cellulare in modalità camera on, che filma ogni suo movimento. L’idea soggiacente è la narcosi provocata dalla sostituzione dell’esperienza attraverso la mediazione dei dispositivi che ha anestetizzato la nostra coscienza, fino al punto di convertire la sofferenza in entertainment affinché possiamo sopirne la necessità degenerata. A sancire la manifestazione di volontà mortificatrice, ricordiamo che shooting non designa solo l’atto dello sparare, ma anche del filmare.

Sotto le mentite spoglie dell’orsetto blu Waldo (nell’episodio *The Waldo Moment*) scorgiamo una natura triviale, sfrontata e talvolta particolarmente esecrabile ma anche atrocemente schietta nella sua irriverenza, specie quando discetta di democrazia:

*- Waldo's not real.*

*- Exactly! That's what you said that really hit home. He's not real, but he's realer than all the others. He doesn't stand for anything. Yeah, well, at least he doesn't pretend to. Look we we don't need politicians, we've all got iPhones and computers, right? So any decision that has to be made, any policy, we just put it online. Let the people vote - thumbs up, thumbs down, the majority wins. That's a democracy. That's a that's an actual democracy. So's YouTube, and I don't know if you've seen it, but the most popular video is a dog farting the theme tune to Happy Days.*

Non abbiamo bisogno di politici, l'orsetto Waldo è abbastanza. Così inizia la sua corsa alle elezioni, appoggiato da una misteriosa "agenzia" che vorrebbe espropriarne la paternità all'ideatore per diffonderne il prototipo globalmente. Ma è davvero abbastanza l'immagine di un orsetto computerizzato? È ciò che propone l'epilogo dell'episodio, in una proiezione distopica in cui più l'immagine di Waldo guadagna consensi, più avanza il disfacimento del suo creatore Jamie Salter, dal prologo in cui si dice avulso e disgustato dalla politica, sino al finale che ci mostra la sua condizione di senzatetto, mentre distrugge uno schermo su cui scorrono le immagini del Waldo ormai guru. La polizia interviene, a difesa non solo della proprietà ma simbolicamente di quell'immagine contro la quale è ormai inutile scagliarsi.

**Tutto è spettacolo**

Dick, Orwell, Vonnegut, specialmente Ballard e l'esplorazione dell'inner space, il moderno spazio alienante in cui l'interazione tra individui dalla psiche costantemente alterata è negata. L'irruzione e la persistenza della tecnologia nel quotidiano che ci hanno trasformato in soggetti manipolabili e vittime consenzienti di discutibili sperimentazioni: queste le stratificazioni e i territori affini agli scenari messi in atto da *Black Mirror*. Poi, inevitabilmente, l'idea della spettacolarizzazione risulta altrettanto pervasiva. E ci ritroviamo a girovagare tra un détournement e l'altro dell'opera più saccheggiata dai tempi dell'Internazionale Situazionista che è stata *La società dello spettacolo*, presto trasformata in «Talmud della critica radicale», probabilmente per responsabilità dello stesso Debord, come ravvisa Luther Blisset secondo cui il saggio sarebbe diventato il grimaldello che apre la porta del «facile millenarismo tecnologico». E in effetti Debord non tratta lo spettacolo in termini di cultura visuale bensì come fattore puramente economico, come «il regno dell'economia delle merci arrivato a uno statuto di sovranità irresponsabile» [4]. O ancora: «in quanto settore dell'economia avanzato che foggia direttamente una moltitudine crescente di oggetti-immagine, lo spettacolo è la principale produzione della società attuale». Ma inevitabilmente, dopo la visione di *The Waldo Moment* e ricalibrata l'idea che lo spettacolo non coincida necessariamente

con il divertimento ma venga tramutato in merce assoggettante, siamo indotti a ripensare alla tesi di Debord (# 49) secondo cui «lo spettacolo è il denaro che si può solo guardare, perché in esso la totalità dell'uso si è già scambiata con la totalità della rappresentazione astratta». In *Waldo* ma particolarmente in *The National Anthem* il trionfo del simulacro debordiano è manifesto, lo spettacolo non rappresenta il reale bensì se stesso. Ma si tratta a ben guardare della deriva diffusa in *Black Mirror*, come esplicitato infatti anche in *Fifteen Million Merits*, compendio di «pseudo-mondi» e spettacoli accumulati: le esibizioni dei concorrenti del talent show, ma anche dei giudici e del pubblico di avatar nonché le derive, gli "spin off" pornografici o meno, come espressione del fenomeno della moltiplicazione delle modalità attraverso cui il reale è perennemente occultato e sostituito da raffigurazioni contraffatte. E in ragione di tale occultamento, gli abitatori dei mondi virtuali potenzialmente infiniti sono dotati di infiniti accessi alle esperienze sostitutive. Pur tuttavia, dissimulata l'insubordinazione della sua prima performance durante la quale ci annunciava "We buy shit that's not even there", il nuovo Bing imbonitore ci appare come un beffardo simulacro di ribellione.

L'artificiale illimitato della tesi #68 convoca le conseguenze della «falsificazione della vita sociale» su cui si basa *Be Right Back*. Qui assistiamo a una sorta di scollamento dell'artificiale dal reale, dai walled gardens di Lovink [5] prende forma l'ennesimo simulacro questa volta "corporeo". La «merce abbondante» che secondo Debord rappresenterebbe «la rottura assoluta dello sviluppo organico dei bisogni sociali» è qui attualizzata nell'accumulazione social, che trova il suo compendio dei giardini recintati [6] fondati sui valori replicati della forma esperienziale. Una sorta di merce spettacolare, dunque, che tuttavia in *Be Right Back* costituisce la sorgente necessaria all'implementazione del corpo sintetico di Ash, il cui riverbero sul reale risulterà di fatto emotivamente fallace.

In *The Entire History Of You* il ricordo è divenuto oggetto mercificato, traslato dalla sfera privata a quella pubblica della "società del controllo" che utilizza l'esecuzione delle nostre memorie come strumento di identificazione. Il che non sarebbe di principio una falla, dal momento che nulla ci identifica come i nostri ricordi, a patto che non consideriamo le infinite possibilità di violazione di una simile struttura di controllo laddove l'ipercomunicazione mnestica non passa solo attraverso la

condivisione social, ma è eretta a sistema. Ciò che costituisce l'aspetto perturbante dell'episodio è il totalizzante sopravvento della vista sugli altri sensi, il fatto che il ricordo sia "proiettato" e dunque trasformato in spettacolo, che si sostituisca alla visione del presente attraverso la rappresentazione di memorie contestuali all'atto performativo del preciso istante - ancora lo "spettacolare simulativo" - generando «una falsa coscienza del tempo», per riadattare la tesi #158 di Debord. La messa in atto dell'indagine del ricordo provoca in Liam una sorta di paralisi della memoria, e la confusione generata dall'allocazione dei ricordi non potrà che risolversi con l'asportazione del grain e dunque della memoria stessa. Forse perché, sempre secondo *La società dello spettacolo*, la vista non è un senso pari agli altri bensì «il più astratto e il più mistificabile» (#18).

Uno degli elementi più disorientanti in *White Bear* è probabilmente la massa di "filmanti", il fatto che non siano interessati all'interazione se non con il loro dispositivo, riflesso efficace del paradosso delle «folle solitarie». Nella tesi #30 Debord sosteneva che «l'alienazione dello spettatore a beneficio dell'oggetto contemplato […] si esprime così: più egli contempla, meno vive; più accetta di riconoscersi nelle immagini dominanti del bisogno, meno comprende la sua propria esistenza e il suo proprio desiderio», dove l'alienazione si estende al di là della dimensione economico-produttiva per tracimare in ogni recesso dell'esistenza. Diffusa da una massa in cui è stata annientata ogni possibile forma di reale socializzazione, la spettacolarità dell'evento ossia la fuga continuativa di Victoria (o a ben guardare

Victoria stessa), genera una forma perversa di desiderio e di piacere correlati all'angoscia e alla paura, analogamente a ciò che ha determinato la pena inflitta alla colpevole, rea di avere trasformato in spettacolo un evento profondamente traumatico, ben oltre l'idea di innocuo spettatore passivo teorizzata da Debord e successivamente da Hardt e Negri [7].

In generale, *Black Mirror* si spinge altrove rispetto alle riflessioni circa la mercificazione dello spettacolo, la società del controllo e le macchine colonizzatrici di corpi e cervelli, o ancora la lacerazione che intercorre tra vero e falso e la separazione tra vissuto e rappresentazione, con una predominanza disposofobica di quest'ultima. Se Debord teorizzava la smaterializzazione delle merci come risultato della sovrabbondanza produttiva, *Black Mirror* mette in scena il medesimo processo che coinvolge piuttosto il reale: non è forse vero che "vendiamo" le nostre esperienze sui social in cambio di "like" e "retweet"? Esperienze talvolta accresciute e dunque sempre più dissimili dalla matrice. Nell'universo social e della spettacolarizzazione ciò che perde di materia è dunque l'identità. E quando questa fosse ancora collocabile, interviene allora il sadismo derivato dal godimento dell'umiliazione che non conosce calendarizzazione. La merce, insomma, non è il prodotto, ma il pubblico stesso.

**Il carnevale permanente**

Sappiamo da Bachtin che le "mésaillances" carnevalesche ci restituiscono una visione del mondo alle rovescia: «il carnevale avvicina, unisce, collega e combina sacro e profano, sublime e

infimo, grandioso e meschino» [8]. *Black Mirror* ci mostra in effetti uno pseudo-mondo in cui sembrerebbe pervadere il motivo parodico del carnevalesco. La verbalizzazione sguaiata di Waldo è il linguaggio osceno che permette la messa in scena delle piazze carnevalizzate dei ciarlatani e dei poeti, ma l'agognata democrazia è la stessa che vige nella comunità di YouTube, società spettrale che attribuisce allo spettacolo il governo delle coscienze. Lo scoronamento del re, massima espressione del burlesco e dell'irriverenza verso i simboli del potere è evidentemente lo scopo dei rapitori della principessa Susannah in *The National Anthem*. Il carnevale prescrive che lo scoronato in rappresentanza del re sia il giullare, il buffone: qui l'attacco al potere è diretto, senza mediazioni, a sancire ancora la permanenza dell'istanza carnevalesca, con la pena attualizzata dell'umiliazione che il Primo Ministro dovrà scontare in diretta

nazionale e senz'altro viralmente, attraverso la rete. Sembrerebbe una lugubre parodia dell'accoppiamento ibrido tra Pasifae e il toro bianco di Minosse, che pure generò quel mostro noto come Minotauro, ma nulla di mitologico resta in *The National Anthem*, nulla in assoluto, se non il degrado, di chi è indotto ad agire e di chi è indotto a guardare.

Quando lo spettacolo palesa il suo meccanismo, quando il sipario di *White Bear* ne svela gli intenti, Victoria è collocata su un trono in una teca di vetro, esposta all'umiliazione (e alla vista) del pubblico che la mortifica impunemente, poiché sovrano. Il reset della memoria di Victoria al termine di ogni "puntata" dello show, determina la coazione a ripetere dell'ennesima spirale che cancella il tempo e ancora lo congela nell'orrore di un carnevale macabro e persistente.

In *Fifteen Million Merits* il mediale spettacolare è determinato da una "società del controllo" in grado di monitorare perfino il dissimulare del nostro sguardo sugli spot promozionali e tuonare con quel ridondante "Resume View!" senza possibilità di disinnesco, ma in più, in un turbinio di autoreferenzialità, mostra come oggetti del desiderio coloro che sono stati preventivamente indotti a desiderare. Di emanciparsi, ad esempio, dal grigiore e dal tedio mostrati nella situazione iniziale dell'episodio. Ma il carnevale oscuro di *Black Mirror* non tarda a palesarsi. Una volta raggiunto il palco, forse a un passo dall'emancipazione sociale, Abi ascolta la sentenza di uno dei giudici del talent show, emblematicamente deprivato dello sguardo, occultato dagli occhiali scuri che indossa costantemente: «Men will want you, women will hate you all the time you're on stage. Couldn't help picturing you in an erotic scenario. You've got this pure beauty what seems to be a knockout figure». Nel mondo in cui anche il tempo libero è irreggimentato dalla tecnologia, permane perfino la parodia della fuga dalla vita reale (o indistintamente irreale) che riporta irrimediabilmente alla corruzione del reale stesso, in una spirale atemporale in cui, ci spiega il giudice di *Hot Shots*, una bellezza pura non esiste senza corruzione. Così, Abi accetterà di cimentarsi nella programmazione porno, Bing di diventare un falso profeta. C'è un rituale rivelatore, nell'episodio, ennesima traccia dell'istanza permanente della fiera della disillusione: prima dell'ingresso sul palco, a ogni concorrente di *Hot Shots* viene somministrata una Cuppliance, cioè una dose di remissività, l'oppio carnevalesco che anziché consentire la libertà oscena e senza regole di deambulare nello spazio senza limiti e barriere della piazza, edifica la condiscendenza che ancora una volta appiattisce le coscienze.

Il mondo reale è indigesto, il rappresentato è evanescente, il sostitutivo è tutt'altro che confortevole, poiché disgrega irrimediabilmente la percezione. Ecco il carnevale permanente di *Black Mirror*, ambivalente perché tutto trascorre nel suo opposto e i contrari si uniscono. Ma nelle ininterrotte trasformazioni, i contrari non tornano a disgiungersi come nella festa carnascialesca tradizionale che prevede una rinascita. Qui lo spettacolo tragicamente irride se stesso, partecipiamo ai suoi fasti senza festa poiché perennemente in festa, ma ne traiamo solo disinganno, compensati dalla promessa di una nuova disillusione.

Nel mondo falsamente rovesciato di *Black Mirror* la banalizzazione, l'indebolimento e la dissoluzione della politica (*The National Anthem, The Waldo Moment*), dei rapporti e dei corpi umani (*Fifteen Million Merits, Be Right Back*), della memoria (*The Entire History Of You*), del delitto (*White Bear*), sono gli oggetti di una videosfera in cui vengono dissipati «in simulacri, membrane, involucri di una cultura mutante del virtuale che capovolge il reale, lo deterritorializza, lo distrugge» [9].

**Note**

[1] Erik Barnouw, *Il canale dell'opulenza. Storia della televisione americana*, ERI, Torino, 1981, p.105.

[2] Stefano Perna, "Tagli nel flusso. I titoli di testa nella serialità televisiva", in *Post Serialità. Per una sociologia delle Tv Series*, a cura di Sergio Brancato, Liguori, Napoli, 2011.

[3] Sviluppata in 6 episodi dai titoli emblematici: *Fear, The Lifecycle, Aspiration, Love, Progress, Knowledge*.

[4] Per i riferimenti a *La società dello spettacolo* si rimanda al testo disponibile integralmente.

]5] Geert Lovink, *Ossessioni collettive. Critica dei social media*, Università Bocconi Editore, Milano, 2012.

[6] Ibidem.

[7] Michael Hardt, Antonio Negri, *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, Rizzoli, Milano, 2002.

[8] Michail Bachtin, *Dostoevskij*, Einaudi, Torino, 1968, p.161.

[9] Emanuele Zinato, Guy Debord, *La società dello spettacolo*, 1967, in «Allegoria» n. 67, Anno 2013, pp.159-167.

di Attilio Palmieri

## SCHEDA TECNICA

**Titolo originale *Broadchurch***

**Anno** 2013 (USA)

**Stagioni** 2 (8 episodi) in produzione

**Network** ITV

**Creatore** Chris Chibnall

**Cast principale**

David Tennant è Alec Hardy

Olivia Coleman è Ellie Miller

Andrew Buchan è Mark Latimer

Jodie Whittaker è Beth Latimer

Arthur Darvill è il Reverendo Paul Coates

David Bradley è Jack Marshall

**Trama**

Broadchurch è un tranquillo paesino dell'Inghilterra sud-occidentale improvvisamente sconvolto dalla misteriosa morte di un ragazzino di nome Danny. La Detective Sergeant Ellie Miller e il Detective Inspector Alec Hardy sono chiamati a risolvere il caso. La prima è una donna del posto, perfettamente integrata nelle dinamiche sociali del paese e madre del migliore amico del defunto; il secondo viene da fuori, è estraneo agli equilibri della comunità e porta con sé il trauma di un caso molto simile che non è riuscito a risolvere. Le indagini riveleranno che Broadchurch non è esattamente quel che sembra ai più.

**I bambini ci guardano**

Il dolce e indecifrabile movimento delle onde del mare nel cuore della notte; la geometrica e buia strada che taglia in due un piccolo paese; la contrastante forma a pianta circolare di un dipartimento di polizia, vero e proprio faro nell'oscurità; il dettaglio di una frase su un manifesto pubblicitario che incita ad amare il prossimo come te stesso; una ripresa dall'alto di due coniugi che dormono dandosi le

spalle, allusione a una sintonia perduta; la porta chiusa di camera di Danny, presumibilmente figlio di quella coppia; infine un bambino (chiaramente Danny) con un dito insanguinato viene mostrato da un ultimo movimento di macchina che partendo dal basso arriva a una plongée, convocando così in campo un'imponente scenografia naturale costituita da un enorme precipizio roccioso adiacente alla costa.

Queste, al netto degli stacchi di montaggio, le prime inquadrature di *Broadchurch*, i primi istanti di presentazione di un racconto di vita quotidiana, dietro la cui semplicità si nasconde il più aberrante degli orrori. Si tratta di piani quasi sempre in movimento, simbolo di una ricerca, di un'indagine condotta prima di tutto dall'istanza narrante e poi dalle principali figure della diegesi narrativa. C'è la strada in mezzo alla città, ovvero la fiducia che nell'urbanizzazione risieda la civilizzazione; ci sono la coppia e la famiglia, mattoni basilari di ogni tipo di socialità; c'è soprattutto la vittima, Danny, il blocco di partenza di ogni racconto del genere, completamente immersa nell'altro grande protagonista, la natura, con il suo violento contrasto tra la rigidità dell'immensa scogliera e la sinuosità misteriosa del mare che la bagna. Sul quel crinale verrà trovato il corpo senza vita di Danny, tra terra e acqua, in quella zona liminare e per questo ontologicamente ambigua.

Il titolo della serie compare in sovra-impressione, per la prima volta, la prima di tante occasioni in cui questa scelta verrà reiterata, ponendosi, come vedremo più avanti, come una vera e propria ricorrenza estetica significante, che alla sua prima apparizione ha l'obiettivo fondamentale di creare una cesura, definire un'introduzione al racconto e dunque dare allo spettatore i primi elementi per ragionare su ciò a cui sta assistendo. Fin dalle prime immagini è chiaro quanto *Broadchurch* vada a catalogarsi a pieno titolo all'interno di quel novero di prodotti audiovisivi (prevalentemente serie tv, ma anche film) che trattano di omicidi o rapimenti di minori. Lo scandalo, l'efferatezza, il mistero, il passato orrorifico, il terrore nascosto dietro il quotidiano, sono stati da sempre veicoli narrativi particolarmente attrattivi per il pubblico, ma è soprattutto negli ultimi anni che si è assistito a una loro sistematica declinazione, tanto da andare a costituire quasi un genere a se stante. Tutto comincia con *Twin Peaks* e con il misterioso caso di Laura Palmer, situazione narrativa paradigmatica che trae forza dal suo doppio interrogativo: chi ha ucciso Laura Palmer? Chi era Laura Palmer? Negli ultimi anni la

serie che meglio ha incarnato questo modello narrativo è *The Killing*, remake americano della danese *Forbrydelsen* nato dall'AMC ma che dopo essere stato cancellato per ben due volte è ora passato completamente nelle mani di Netflix, che nell'agosto 2014 rilascerà la quarta stagione. Per ben tre annate la serie, ambientata in un'umidissima Seattle, ha messo in scena casi legati a rapimenti, torture e omicidi di minori, esaltati dalle grandi qualità dei due detective protagonisti. In maniera analoga il cinema hollywoodiano ha lavorato su questo pattern in modo altrettanto efficace, specie nel caso di adattamenti da testi letterari, come è capitato nel caso dei romanzi di Dennis Lehane e le due relative riduzioni cinematografiche di Clint Eastwood e Ben Affleck, *Mystic River* e *Gone Baby Gone*. Un ultimo esempio illustre e altamente rappresentativo è incarnato da una delle serie più importanti della prima parte del 2014, specie per quanto riguarda l'investimento produttivo/creativo e il riscontro di pubblico e critica: *True Detective*. In quel caso HBO ha deciso di fare le cose in grande prendendo un regista di talento e un giovane e colto romanziere per raccontare l'orrore di una storia del sud degli Stati Uniti, dove il mistico si fonde con il sacrificio di giovani e innocenti vittime.

In *Broadchurch*, però, i toni sono diversi, non si è alla ricerca della grande metafora o dell'allegoria capace di universalizzare tutto l'esistente, ma piuttosto dell'istantanea da guardare con attenzione, della fotografia nella quale scovare ciò che si nasconde nel cosiddetto fuoricampo interno, ovvero quegli elementi presenti ma invisibili perché coperti da altri. Una storia comune, simile a tante altre, ambientata in un piccolo paese, apparentemente tranquillo, anonimo e molto curato. Per riprendere le parole di Matt Zoller Seitz: "The image that best sums up this and other small-town-murder tales comes from another David Lynch production, *Blue Velvet*: the immaculate suburban grass torn up to reveal the bugs beneath" [1]. Quella testé descritta è un'immagine presente nelle prime scene del film di David Lynch e anche lì esattamente come nel caso di *Broadchurch* si tratta di un inizio altamente paradigmatico di ciò che sarà il film nella sua interezza. *Blue Velvet* come *Broadchurch* racconta qualcosa di misterioso, al contempo disturbante e atavico, simbolo del Male che si nasconde dietro l'apparente normalità e coinvolge i più innocenti esemplari della natura umana.

Cosa succede quando vengono coinvolti i bambini? Perché proprio loro? Naturalmente la prima e più automatica ragione riguarda il carattere scandaloso del loro coinvolgimento, che dà all'intera operazione una portata trasgressiva, pronta a fronteggiare a viso aperto i tabù, cosa che nell'arte come nella comunicazione ha sempre pagato. Sotto un punto di vista meno astratto invece, coinvolgere i bambini significa raccontare una storia che ambisce a produrre senso dalla vivace dialettica tra trasparenza e opacità, dove alla prima afferiscono le vittime innocenti, mentre alla seconda il mistero che le avvolge. L'innocenza dei minori, ancor di più di quella delle donne, porta un coinvolgimento nei confronti del racconto di tutt'altra natura e un rapporto tra opera e spettatore estremamente diretto. Il coinvolgimento, inoltre, è un concetto chiave non solo per colui che assiste alla storia, ma anche per le figure che diegeticamente ne fanno parte, prima tra tutte il villain di turno. Che sia un

assassino, che sia un rapitore o un torturatore, non c'è dubbio che l'aver a che fare con minorenni comporta una caratterizzazione decisamente peculiare, che va verso una disfunzionalità forse non sempre evidente, ma comunque inevitabile, anche quando ricoperta da una parvenza di normalità. Killer e spettatore, due facce della stessa medaglia, due polarità che guardano dalla stessa parte, verso il proprio asse di simmetria comune, ovvero l'incolpevole vittima e la tragedia che la circonda, in tutta la sua inspiegabilità.

**True Detective**

*Broadchurch* sin dal suo episodio pilota non ha faticato ad affermarsi come una delle serie rivelazione della stagione, non tanto per via di innovazioni di carattere stilistico o narrativo – che pure non mancano – quanto piuttosto per l'equilibrio cristallino tra il tutto e le sue parti. Non c'è dubbio che si tratta di un prodotto

rappresentativo della narrativa seriale contemporanea, quasi un punto d'arrivo e di sistematizzazione di un percorso che parte da lontano, forse addirittura dall'inizio degli anni Ottanta. In un fondamentale testo del 1997, Robert J. Thompson [2] identifica in *Hill Street Blues* l'atto di nascita della Seconda Golden Age della serialità televisiva, identificandone una serie di caratteristiche narrative ricorrenti che da quel momento in poi entreranno a far parte in maniera sempre più radicale dei prodotti seriali statunitensi e non solo. La compresenza di anthology plot (linea narrativa che si conclude all'interno del singolo episodio) e di running plot (storie che travalicano il limite episodico proseguendo per una o più stagioni), archi drammatici dei singoli personaggi sempre più stratificati e una narrazione multistrand, ovvero fatta di più trame che si compenetrano reciprocamente, sono alcune delle costanti di questo tipo di opere. I generi si sono fin da subito dimostrati fertili a questa tipologia di racconti, tanto da essere piegati e personalizzati a seconda dei casi. Il noir, il poliziesco e più in generale il macro-genere crime (non a caso quello di *Hill Street Blues*) appaiono come quelli meglio attrezzati per esaltare una tale complessità, specie per via di personaggi carichi di conflitti da dipanare su una testualità espansa sia sul piano spaziale che temporale.

La figura del detective è da sempre il cuore di queste storie, a cominciare da quelle letterarie, tanto che nei romanzi noir il nero interiore è più spesso quello del poliziotto, dell'uomo di legge, che del killer. Negli ultimi anni sono frequenti i casi in cui questa figura ha visto una duplicazione trasformando in maniera abbastanza netta i paradigmi di partenza del genere. La più radicale novità è forse da ricondurre allo spostamento dell'oggetto del racconto, che dalla detection è passato sempre più ai personaggi. Lavorare su due detective vuol dire operare una vera e propria indagine sull'essere umano, spostando i riflettori sui modi con cui due individui diversi si rapportano all'orrore e sulle reazioni che questi hanno rispetto a episodi che contemplano la morte.

Nel caso di *Broadchurch* questo tipo di approfondimento innesca anche una serie di dinamiche di genere che non solo si vanno a sovrapporre alla trama investigativa, ma la influenzano in tutte le sue forme, aumentando a dismisura il tasso di complessità narrativa [3]. In questo caso i due partner sono inscindibili dal loro rapporto con il territorio e, nello specifico, la loro diversità sta

nella più o meno alta prossimità con i fatti accaduti. La DS Ellie Miller è completamente integrata all'interno del paese, conosce l'intera comunità e con alcuni ha anche rapporti di parentela; il DI Alec Hardy viene dall'esterno e vede il paese e le persone che lo popolano come un oggetto sconosciuto alle cui contraddizioni rimane, almeno in prima battuta, impermeabile. Viceversa Ellie è completamente permeabile, una spugna, specie perché alla disamina dei fatti il suo coinvolgimento con il caso è totale: la vittima, Danny, è il migliore amico di Tom, suo unico figlio. Questa sostanziale differenza tra i due protagonisti pone l'indagine su due binari paralleli, simbolo degli opposti approcci dei due investigatori, talmente diversi e magnetici da creare una profonda scissione anche rispetto all'identificazione spettatoriale. L'orrore e il disgusto di una madre (Ellie) non possono non trascinare chi guarda, ma allo stesso tempo non può non catturare l'estraneità (quella di Alec) con la quale si osserva un evento di questa portata, così incredibile e aberrante. Nonostante sia la meno famosa tra i due attori protagonisti, Olivia Colman riesce a dare un'intensità devastante al ruolo di Ellie, tanto da azzerare il gap di partenza tra lei e il suo più illustre collega. Le qualità recitative dell'attrice sono state immediatamente confermate nello stesso anno, quando ha illuminato col suo volto la miniserie di Channel 4 *Run*.

Se a Ellie sono collegate questioni di grande complessità ma più sporgenti verso l'analisi della famiglia e della comunità, è con Alec che la serie prende in considerazione la figura del detective intesa come mestiere, lavorando attorno ai concetti dell'ossessione e del professionismo, del trauma e del suo superamento. La capacità del creatore Chris Chibnall di dialogare con il pattern narrativo del genere crime sta nel riuscire a inserire Alec Hardy all'interno di quel novero di detective che fanno del proprio lavoro la sola via per la salvezza all'interno un'esistenza già abbondantemente martoriata. La testardaggine, la meticolosità, la maniacalità con cui Alec lavora sono il modo per esorcizzare un passato misterioso, che nei primi episodi mostra solo alcune tracce per poi emergere nella sua completezza e brutalità verso il finale della stagione. Il passato di Alec, come del resto il presente, è inseparabile dal lavoro, ne è completamente invischiato e contagiato, tanto che il trauma professionale coincide con quello familiare. C'è stato un altro caso, un tempo su tutti i quotidiani e oggi quasi dimenticato, ma purtroppo non ancora risolto. A capo c'era sempre Alec, la cui vita privata ha

rotto gli argini, straripando nel lavoro e impedendogli di risolvere l'indagine, causandogli un enorme trauma, probabilmente corresponsabile di una malattia cardiaca che lo indebolisce giorno dopo giorno.
Nella precaria condizione psicofisica di Alec si inserisce Ellie, donna che torna a farlo sentire uomo, che riporta in lui quella voglia di essere un carattere dominante in un momento dove tutto sembra dominarlo, ma anche individuo che intercetta l'umanità nascosta del detective, seppellita sotto ferite ancora aperte e protetta da una corazza rude e gelida. Il penultimo episodio è interamente dedicato a lui, al suo passato, alla fuoriuscita di una verità scomoda e impossibile da dimenticare, responsabile dei suoi disturbi, ma soprattutto del suo senso di colpa. Il caso "Sandbrock" aveva come vittima una bambina, una sorta di Danny ante litteram, e la sua collega di lavoro era anche sua moglie. Dopo lunghe indagini riuscirono a recuperare il ciondolo che avrebbe smascherato il colpevole, ma a un passo dalla risoluzione del caso la sosta della moglie in un motel, traccia indelebile del suo adulterio, fu fatale: l'auto venne scassinata e il ciondolo rubato. Il caso non venne mai più risolto e Alec si prese interamente la colpa per proteggere la figlia dalla notizia tradimento della madre. *Broadchurch* per il Detective Inspector Hardy è la seconda chance, il modo per non deludere di nuovo la figlia, per riavere ciò che gli è stato tolto, per riguadagnarsi la stima prima di tutto di se stesso. Il lavoro e la famiglia, una quotidianità serena che nasconde un oscuro mistero, la fragilità del presente figlia di un trauma destabilizzante del passato: Alec Hardy, pur ripudiando tutto ciò che riguarda la cittadina nella quale si trova a lavorare, o forse proprio perché la disprezza, sembra nato per farne parte, sembra la sineddoche perfetta di un agglomerato urbano e sociale di questo tipo. Il suo orrore è quello di Broadchurch.

**Allons-y!**

La fama di *Broadchurch* è innegabilmente legata a un uomo che, nonostante l'ottima fattura della serie e la buona vendibilità del prodotto, non può che esserne il testimonial numero uno, l'immagine d'eccezione della serie: David Tennant. L'attore scozzese è oggi un'istituzione nell'immaginario britannico, un volto notissimo, capace di far ridere e piangere con estrema facilità, un classico nel vero senso della parola, in un modo molto simile a quello che è stato dagli anni Trenta Cary Grant, grazie

soprattutto all'equilibrio tra voce e corpo, all'impatto uditivo e prossemico della sua recitazione. La classica gavetta teatrale e un passato da attore shakespeariano sarebbero delle note particolarmente distintive se non fossero un marchio abbastanza ricorrente di tutti i grandi attori britannici. Tuttavia il suo eclettismo gli ha consentito di trovar spazio anche solo grazie alla voce prestata ai documentari di National Geographic e alle trasmissioni di Radio 4, così come per l'interpretazione di diversi audiolibri.
Il suo volto e il suo corpo sono però stati resi indimenticabili da un personaggio senza pari, già di suo tra i protagonisti del pantheon culturale britannico, ma reso famoso in tutto il modo dalle movenze scattanti e dagli occhi penetranti di David Tennant: The Doctor. Non si può, infatti, guardare *Broadchurch* e il Detective Inspector Alec Hardy senza pensare a *Doctor Who* e alla sovrapposizione dei due protagonisti, ai contrasti e agli scarti che di volta in volta vengono sottolineati tanto dalle cesellature interpretative dell'attore quanto dalla scrittura raffinata della serie che non manca di inserire piccoli ma non impercettibili rimandi. La stessa presentazione del personaggio, durante la scena del ritrovamento del cadavere di Danny sulla spiaggia, si pone in diretto dialogo con la figura del Dottore, facendo emergere caratteristiche quali l'ottimismo e l'inesauribile fiducia in se stesso che Tennant ha sempre dimostrato col suo personaggio, unite a quegli scatti repentini che hanno reso celebre il suo volto. Non solo. Anche in una serie così drammatica, dove in poco tempo risulta chiaro che siamo in un regime lontanissimo da quello fantascientifico (spesso Hardy incappa in false piste rendendo fallace la sua abilità), Tennant non manca di rimarcare la sua innata ironia, come quando gioca con la voce nel pronunciare il suo nome, evidenziandone i caratteri più spiacevoli e rimandando così alla formalità da lui ricercata più volte per difendere la propria intimità e il proprio passato.

**"Some ideas fit the stage and some fit television" [4] (Chris Chibnall)**

A una rapida descrizione *Broadchurch* può apparire come un prodotto abbastanza convenzionale, intriso di logiche narrative potenzialmente stereotipate e in parte già viste. Un caso, due detective, uno più empatico l'altro meno, una vittima innocente, un killer misterioso e un determinato tempo per venirne a capo. Tutti elementi molto vicini al canone investigativo al quale sembrano non aggiungere nulla.

In realtà *Broadchurch* è molto di più di questo, e se ha da poco vinto i BAFTA come miglior drama britannico dell'anno – e la concorrenza era tutt'altro che non competitiva – è perché proprio dal punto di vista della potenza narrativa e del linguaggio con cui questa viene detonata, la serie dell'ITV ha dimostrato di avere una marcia in più, tenendo gli spettatori incollati ai loro schermi e persuadendo le audience di tutto il mondo, a cominciare dagli americani che immediatamente hanno acquistato i diritti per farne il remake. Nell'agosto del 2013 infatti la Fox ha annunciato l'intenzione di realizzarne l'adattamento che si chiamerà *Gracepoint*.

Il successo della serie, soprattutto quello di critica, è dovuto principalmente alla qualità della scrittura di Chris Chibnall, autore di grande talento e già responsabile di ottimi lavori britannici (alcune puntate di *Doctor Who* e *Torchwood*, ad esempio), il quale riesce a confezionare un racconto estremamente equilibrato, capace di miscelare alla perfezione la coralità di un parco personaggi folto e variegato, con l'approfondimento capillare dei due protagonisti principali, senza per questo mai perdere di vista la precisa e inevitabile direzionalità della serie. Per usare le parole di Alan Sepinwall:

*The case proceeds in a linear fashion, with one significant suspect at a time, but unlike "The Killing" (even in its much-improved third season), Chibnall doesn't expect either the cops or his audience to automatically believe this latest suspect must be the killer. People have many reasons for lying to the police, and Hardy and Miller seem to spend as much time trying to prove that someone couldn't have killed Danny as they do finding evidence that they did it* [5].

Chibnall sin dalle prime inquadrature gioca con lo spettatore, lo include nell'investigazione portandolo su un percorso orientato ma lastricato di insidie, di *red herring* e inganni di ogni sorta, facendo della visione della serie qualcosa che ha non poco a che fare con il gaming. Non è un caso se le prime immagini si occupino del *place making*, ovvero di dare coordinate spaziali e temporali allo spettatore, di fornirgli gli orizzonti di riferimento semantici e infine di indicargli la strada. Basta un solo episodio per avere chiaro l'incedere del racconto, il particolare ritmo di una storia che sembra scritta seguendo alla lettera le istruzioni del guru della sceneggiatura Robert McKee [6], con tanto di bit

inseriti con estrema puntualità. Questi ultimi non sono altro che dei momenti in cui la storia va avanti più rapidamente, dei punti critici o di svolta disposti in eguale distanza l'uno dall'altro e aventi il compito di scandire il ritmo della narrazione. Questo tipo di approccio alla scrittura, nato certamente per il cinema, si adegua perfettamente alla televisione, anzi si potrebbe dire che ne viene esaltato. Un episodio di *Broadchurch* infatti è costituito da un numero finito di stacchi pubblicitari, sottolineati dalla comparsa in sovrimpressione del titolo. Il lavoro di Chibnall è decisamente raffinato proprio per ciò che fa attorno a questi punti limite, inserendo accelerazioni narrative subito prima degli spot, oppure mostrando azioni o immagini che saranno poi essenziali allo sviluppo della detection, creando così dei piccoli cliffhanger e al contempo stimolando lo spettatore a giocare con la serie. Sempre narrativamente, il castello messo in piedi dall'autore si distingue ancora di più a una seconda visione: tutto infatti sembra

voler smascherare l'identità dell'assassino, fin dal primo episodio, sia attraverso stacchi di montaggio appositi, sia attraverso battute di dialogo dal senso plurimo; tuttavia questi dettagli sono percepibili solo successivamente, a una visione ex post, perché in prima battuta è impeccabile il loro occultamento tramite lo sviluppo di conflitti familiari e contraddizioni relazionali tra i personaggi coinvolti.

La canonicità del soggetto è completamente stravolta da una serie di fattori che entrano a modificarlo con prepotenza, sia dall'interno che dall'esterno. Senza dubbio la colonna sonora extra-diegetica, realizzata dal musicista islandese Ólafur Arnalds, è tra i fattori più facilmente identificabili: l'artista da un lato utilizza l'elettronica come elemento straniante, in contrasto con una storia fortemente realistica; dall'altro riesce con l'uso sapiente di loop a simulare i rumori di un paesaggio sempre presente. A

questo proposito non si può non parlare della peculiarità formale più evidente di Broadchurch, che ne marchia a fuoco le immagini e la loro riconoscibilità, il Dorset [7]. La contea sud-occidentale dell'Inghilterra è infatti caratterizzata da un'inconfondibile conformazione geologica (patrimonio dell'UNESCO) fatta di immense scogliere a strapiombo sul mare. Ai piedi di una di queste verrà trovato il corpo di Danny, quasi a suggellare il rapporto inscindibile tra l'omicidio e il territorio che l'ha generato, la cui scogliera è fondamentale sia dal punto di vista sociale (attorno ad essa si sviluppa l'intero paese) sia da quello formale (la sua imponenza determina la natura di tutti i fotogrammi di cui fa parte). La potenza estetica e metafisica della scogliera è sottolineata anche dalle parole dell'autore: «I wanted to make the landscape a real character which is frankly just nicked from Thomas Hardy» [8].

La scrittura di Chris Chibnall, la regia di James Strong e la musica di Ólafur Arnalds trovano la sinergia perfetta durante la sequenza della cattura del colpevole. Una volta avuto il contatto col cellulare del responsabile dell'omicidio di Danny, Alec capisce che questi vuole farsi catturare e segue il segnale fino al suo ritrovamento. In questi attimi nella sua testa si muovono tantissimi fantasmi, molti di questi legati al passato e al caso Sandbrock, e l'incubo di non riuscire a portare a termine neanche questa volta la sua missione diventa qualcosa di più che l'ormai solita ossessione. Per queste ragioni il tutto viene mostrato attraverso un punto di vista estremamente soggettivo, tramite riprese effettuate con la macchina a mano per conferire alle immagini un effetto destabilizzante e in piano sequenza in modo da donare immersività alla scena. Non solo, il ticking del rilevatore di posizione inizia attimo dopo attimo a sovrapporsi al battito del cuore di Alec, diventando una proiezione della sua ansia capace di creare una forte empatia con lo spettatore.

**"How could you don't know?"**

Dopo aver fatto una rapida ma il più possibile esaustiva carrellata sulle questioni di carattere stilistico legate a *Broadchurch*, ci si accorge che è proprio dalla messa in relazione di genere e stile che emerge una delle parole chiave più interessanti: famiglia.

Le prime immagini lo chiariscono inesorabilmente: immediatamente dopo la codifica di genere e quindi dopo il ritrovamento del cadavere da parte dei due detective, si assiste alla corsa di Beth, madre del defunto Danny, verso la scena del

crimine, ripresa al ralenti in modo da esaltare e sottolineare tutte le componenti di carattere emozionale, quasi a introdurre la questione del dolore, della perdita e quindi del lutto familiare. Da quel momento in poi la famiglia Latimer non verrà più abbandonata, anzi, verrà ispezionata e scandagliata in modo più o meno brutale, ma in ogni caso perfetto nel mettere in luce la tragedia familiare in atto. Un ruolo importante è ricoperto dagli oggetti, veri e propri feticci, attivatori della memoria, di un passato che è sinonimo di vita rispetto al mortuario presente. Entrare all'interno di una famiglia non vuol dire solo esplorarne gli spazi abitarne le camere e influenzarne le abitudini, ma anche turbarne lo scorrere del tempo mettendo occhi esterni in spazi che mostrano i segni del tempo, come accade per le tacche sulla parete che registrano le differenti e progressive misurazioni dell'altezza di Danny.

L'intimità più violata è quella di Beth, la quale anche quando non è importunata in momenti di dolore è comunque mostrata in tutta la sua fragilità. Particolarmente emblematica è la sequenza al supermercato, dove la giovane madre è mostrata col carrello della spesa mentre si aggira nei corridoi carichi di alimenti tipicamente per bambini. In quel calvario lei è sola contro il mondo, è uno spettacolo umano sotto gli occhi di tutti, in particolare degli altri clienti che naturalmente – vista la dimensione del paese – la conoscono ma non fanno nulla, semplicemente si limitano ad osservarne la miseria sperando che non capiti mai a loro.

Come si comporta la famiglia di fronte a questo tipo di eventi? Che incidenza ha un tale tasso di eccezionalità e brutalità? La morte di Danny è anche il modo per andare a scavare in una coppia tutt'altro che scintillante, dove non a caso il tradimento di Mark con Becca è incardinato nella complessa dinamica dell'assassinio del figlio e la successiva crisi tra Mark e Beth è la naturale conseguenza della perdita della loro creatura. A questo proposito il lutto è solo un pretesto, o meglio, è il detonatore delle logore dinamiche di coppia tra i due coniugi.

I problemi della famiglia Latimer sono sin da subito intrecciati con un'altra famiglia, quella della detective Ellie la quale ancor prima di affrontare le responsabilità circa la morte del giovane ragazzo, ancor prima di far luce sull'identità dell'assassino, è coinvolta in quanto amica di famiglia e madre del migliore amico di Danny, Tom. Il doppio ruolo di Ellie ha un'importanza cruciale nella storia

in quanto il suo coinvolgimento familiare mette in luce una decisiva differenza tra i due detective, i quali durante il tempo del lavoro sono fianco a fianco in una missione comune, ma a fine giornata vedono le loro strade dividersi drasticamente: Ellie è attesa dalla sua famiglia, Alec da nessuno.
Se la famiglia Latimer riesce a trovare un soffio di stabilità e uno spiraglio di futuro con l'arrivo di un nuovo figlio, Chris Chibnall è spietato nel mostrarci quanto si possa essere ancora più sfortunati e avere una fine amara e immeritata, come accade all'edicolante Jack Marshall, primo tra i sospettati dell'assassinio di Danny, poi vittima di quegli stessi infondati sospetti. Distrutto dai tabloid e dalla rivolta di un paese bisognoso come non mai di trovare un colpevole, Jack finisce per togliersi la vita proprio lì dove tutto ha avuto inizio, ovvero ai piedi della scogliera, rendendo la sua morte ancora più potente. Un destino simile attende la donna con la quale Beth si confronta nel cuore della stagione, che come lei ha perso un figlio e non riesce più a riprendersi. Non c'è alcun messaggio di speranza, nessun invito ad andare avanti perché un giorno il dolore sarà più lieve, ma solo una vita apparente che nasconde un'anima ormai morta; solo la rappresentazione di una persona che passa le giornate tra il letto e la bottiglia e che ogni sera spera di non riuscire a vedere la luce del mattino dopo.

**"I know men who would rape you"**

Testualità estese nel tempo e nello spazio, sebbene nel caso della serie in questione non in maniera eccessiva, pongono all'osservatore il problema dell'individuazione del loro senso profondo, di quella struttura interna capace di rispondere alla domanda più importante: cosa si voleva raccontare? Spesso accade che le serie cambino da una stagione all'altra o da un momento all'altro di una stessa annata, tuttavia c'è qualcosa che rimane sempre fedele, un assunto che resta sempre valido, un'idea di partenza che spesso non è neanche così tanto occultata. Come sottolinea Stefania Carini [9] riferendosi a *Lost* e *24*, in questo tipo di testualità la soluzione è contenuta nel titolo. Se nel caso di *Lost* tutto, dal testo di partenza alla sua conformazione alle estensioni transmediali, aveva l'obiettivo di espandere il labirinto e aumentare la voglia di conoscere un universo in cui ci si sente sempre più smarriti; nel caso di *24* il tempo, le ventiquattro ore a disposizione dei personaggi, degli spettatori, degli autori, era tutto ciò che contava, era il senso del racconto; nel caso di *Broadchurch* è la comunità del paese che

dà il nome alla serie a vivere sulla propria pelle tutta vicenda ed è l'esperienza dell'intero agglomerato urbano e sociale che alla fine appare essere la più importante. I primi minuti dell'episodio accompagnano lo spettatore come in una visita guidata, tenendolo per mano nell'esplorazione di un paesino che al termine della stagione conoscerà quasi a menadito. Ci sono tutti gli elementi principali, tutti i luoghi e i personaggi chiave, dal prete all'edicolante, dal giornale al dipartimento, dal bar-motel alla spiaggia con i suoi misteriosi abitanti. Chris Chibnall sa benissimo che per lavorare su una storia così legata al proprio territorio la cosa più importante è occuparsi del place making, ovvero stabilire gli orizzonti, i limiti spaziali e dare delle coordinate allo spettatore, sia dal punto di vista geografico (la scogliera, ad esempio), sia da quello sociale (Danny, come ogni buon inglese di provincia, consegnava i giornali al mattino).

A questo proposito una figura centrale dell'intera serie è quella del reverendo Paul, vero e proprio collante sociale, individuo di riferimento per tutta la comunità nonostante la giovane età. Il suo non è un ruolo solo religioso, anzi, la funzione confessionale è decisamente secondaria rispetto a quella più propriamente umana: Paul è colui da cui chiunque va a cercare consiglio, colui che sa dispensare dosi di saggezza ed equilibrio, aiutato da un ruolo che gli conferisce autorevolezza e gli dona la possibilità di fare da mediatore tra le varie istanze in gioco. Da questo punto di vista si tratta quasi più di una figura politica che religiosa, assolutamente indispensabile alla stabilità del paese, ma non per questo privo di ambiguità e lati oscuri. Non va sottovalutato infine che l'attore che interpreta il reverendo è Arthur Darvill, ovvero Rory di *Doctor Who*. Il gioco qui è sottile: il reverendo Paul si pone in discontinuità con Rory; nello specifico, rispetto all'insicurezza e alla timidezza del fidanzato della bellissima Amy Pond, Paul risponde con grande carisma e tranquillità. La presenza di un personaggio del genere ovviamente incide non poco sulla mentalità della comunità, tanto che Mark mente sul tradimento proprio per non risultare ostile a quel tipo di sentire comune, tentando di occultare quello che per un ambiente così puritano è il Male, salvo poi essere beffato dal destino ed essere costretto dalla morte del figlio a confessare tutto.

La quantità limitata di individui interni alla comunità del paese consente all'autore di operare una serrata detection prendendo in considerazione tutti i personaggi presentati, senza la necessità di dover tirare fuori degli sconosciuti come sospettati. Tuttavia,

ribaltando il ragionamento, l'investigazione può essere vista come un puro atto strumentale, funzionale alla presentazione di alcuni volti nascosti della comunità, alla scoperta cioè di umanità in secondo piano, altrimenti non visibile. La figura di Jack Marshall (interpretato da David Bradley, per il cui ruolo ha recentemente vinto il BAFTA) assolve esattamente a questo compito: non è difficile capire che l'indagine su di lui è a tutti gli effetti un red herring, ma il coinvolgimento spettatoriale non diminuisce affatto perché trainato dalla vicenda personale dell'edicolante, estremamente rappresentativa di una parte del paese, tassello chiave per la comprensione dell'universo che si ha di fronte. Il giudizio di Chibnall sulla disfunzionalità del paese è severissimo: a nessuno importa sapere davvero se e cosa ha fatto Jack, né tantomeno interessa conoscere quale sia il suo passato e quale segreto nasconda; tutto ciò che conta è trovare un colpevole, un capro espiatorio per autoassolversi e voltare pagina. Jack Marshall è perfetto per questo ruolo, è un agnello sacrificale irripetibile, è vecchio, è stanco, è debole e riservato. In un paesino bigotto e ignorante, con manie di autoregolamentazione, accade che si formino delle ronde con lo scopo di fare giustizia dove la legge non è ritenuta soddisfacente, e Jack diventa l'obiettivo numero uno, seppur completamente innocente. La rabbia galoppante monta sempre più ferocemente tanto da arrivare a citare Nashville ("Broadchurch non sarà una nuova Sandbrock") e il suo "Non siamo a Dallas, the show must go on", tanto da spingere Jack al suicidio. Il suo corpo verrà ritrovato esattamente dov'era quello di Danny, quasi a mettere in parallelo le due vittime e a sancire la città, metonimicamente attraverso la scogliera, come responsabile delle due morti.

**Note**

[1] Matt Zoller Seitz, *Seitz on Broadchurch: An Intriguing Show That Suffers From Crime-Serial Fatigue*, in *Vulture,* 8/2013.

[2] Robert J. Thompson, *Television's second golden age:from Hill Street blues to ER*, Syracuse University Press, New York, 1997.

[3] Jason Mittell, "Narrative Complexity in Contemporary American Television," *The Velvet Light Trap* #58, Fall 2006, pp.29-40.

[4]Matt Trueman, *Tony Marchant and Broadchurch's Chris Chibnall on screenwriting*, in *The Guardian,* 24/04/2014.

[5] Alan Sepinwall, *Review: BBC America's 'Broadchurch' a simple, devastating mystery*, in *Hitfix.com,* 7/8/2013.

[6] Robert McKee, *Story: Substance, Structure, Style and Principles of Screenwriting*, HarperCollins, New York, 1997.
[7] Vedi la voce “Dorset” in wikipedia.
[8] John Plunkett, *ITV's Broadchurch keeps the nation's viewers guessing until the end*, in *The Guardian*, 22/04/2013.
[9] Stefania Carini, *Il testo espanso. Il telefilm nell'età della convergenza*, Vita e Pensiero, Milano, 2009.

di Barbara Nazzari

# ENLIGHTENED

## SCHEDA TECNICA

**Titolo originale *Enlightened***

**Anno** 2011 (USA)

**Stagioni** 2 (18 episodi) Terminata

**Network** HBO

**Creatori** Mike White, Laura Dern

**Cast principale**

Laura Dern è Amy Jellicoe

Diane Ladd è Helen Jellicoe

Luke Wilson è Levi

Timm Sharp è Dougie

Mike White è Tyler

Sarah Burns è Krista

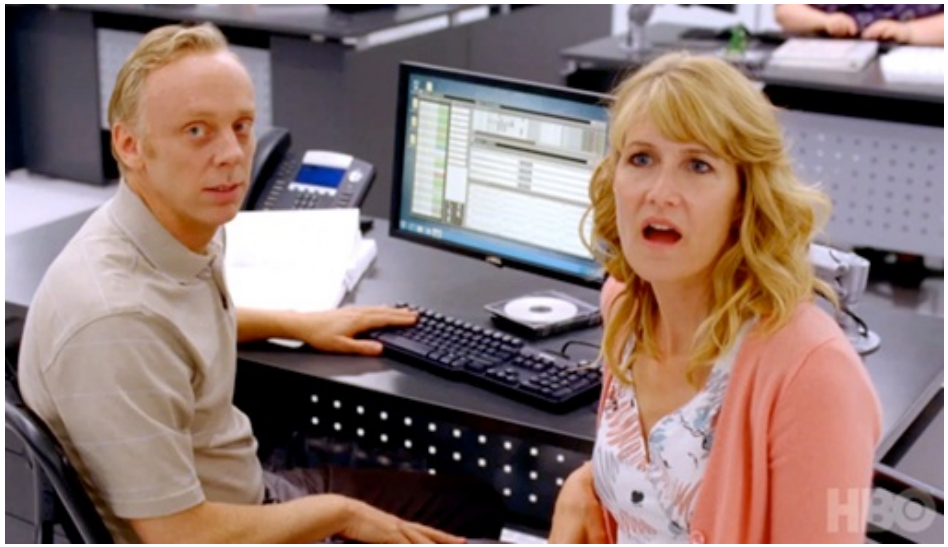
**Trama**

Amy Jellicoe è buyer nel Dipartimento Health&Beauty delle Abaddonn Industries, dove lavora da quindici anni. Retrocessa ad un ruolo inferiore, a seguito di una relazione con il suo capo, Amy ha un esaurimento nervoso da cui si riprende solo dopo un lungo periodo di riabilitazione nelle isole Hawaii. Tornata a Los Angeles e ispirata dalle filosofie new age studiate, si convince di poter cambiare la sua vita e il mondo che la circonda grazie a questa sua nuova consapevolezza e determinazione: l'anaffettiva madre Helen, da cui torna momentaneamente a vivere, l'ex marito Levi, con problemi di dipendenza da alcool e droghe, la società per cui lavorava (che è costretta a riassumerla per evitare problemi legali) e i nuovi colleghi del reparto Cogentiva.

Ma niente va come previsto. La madre Helen oppone alle fantasticherie della figlia tutto il suo disincantato pragmatismo; l'ex marito Levi - anche se ancora molto legato a lei - non sembra affatto intenzionato a cambiare stile di vita; l'ex segretaria Krista ha preso il suo posto in azienda e la loro amicizia, morbosamente riaffermata da Amy, è tutt'altro che trasparente e serena. Ed Amy, nonostante i continui richiami del

nuovo capo Dougie, non ha la minima intenzione di svolgere il suo lavoro (ma neanche di capire quale sia, esattamente, il suo lavoro) in Cogentiva, troppo impegnata a cercare alternative interne (un fantomatica task force, creata ad hoc per lei, per la riconversione etica e "green" della Abaddon) ed esterne (in canili, associazioni e quant'altro).

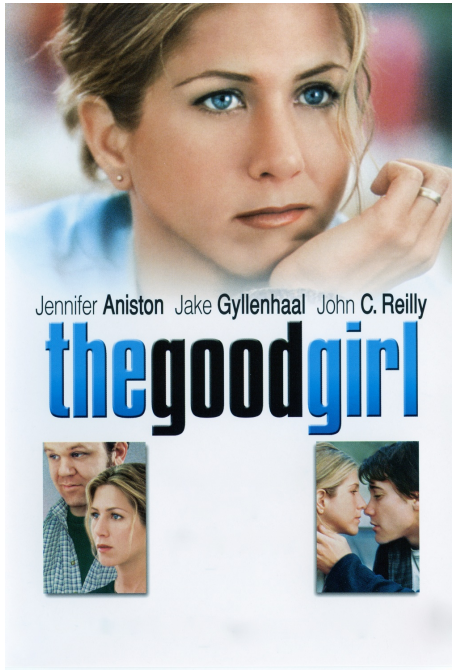
La svolta definitiva avviene quando Amy scopre la vera funzione di Cogentiva (aumentare la produttività dei lavoratori con subdoli meccanismi di controllo e sanzionamento) e, allo stesso tempo, la presentazione che riesce a fare dei suoi progetti ai top della Abaddon, viene accolta dall'ilarità generale. Amy decide allora di portare alla luce i crimini ambientali dell'azienda, sua nuova missione di vita; questo fino a quando un giornalista con cui è in contatto le suggerisce di battere la strada delle compromissioni politiche, entrando in possesso di documenti riservati del CEO dell'azienda, Charles Szidon, con la complicità - non del tutto spontanea, almeno inizialmente - del collega Tyler. Il piano riesce, non senza risvolti imprevisti, ma alla Abaddon vengono a sapere in anticipo dell'imminente pubblicazione dei documenti incriminati ed Amy è chiamata a chiarire la sua posizione di fronte a Szidon e agli altri dirigenti dell'azienda.



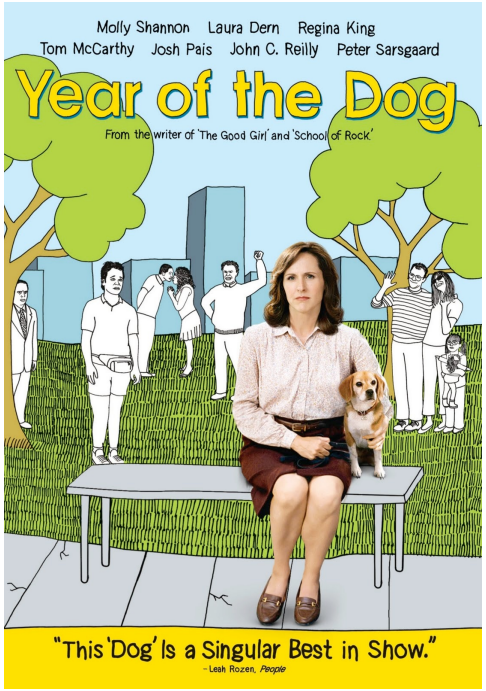
**Whatever the show is, it's very me**

*[…] I'm afraid this will be the best thing I ever do. I think it will be. […] the things that I like about the show are the way you can go deep on a character, the melancholy aspects. […] And you can't really do that in movies. You can make a deep movie, but you don't have much time. […] It's like I have this great shrink and now I'm having to switch. I don't wanna have to start over and explain everything to a new shrink. I want to keep going deeper with this shrink* [1].

Così parlava Mike White, nel febbraio del 2013, un mese prima dell'annuncio definitivo della cancellazione dello show da parte della HBO. Una scelta sofferta, secondo le stesse dichiarazioni del network, quella di cancellare una serie così apprezzata dalla critica e da una pur piccola fetta di pubblico; troppo piccola, alla fine, alla prova del rating. Ma l'impressione è proprio questa: che, da una parte, *Enlightened* sia il lavoro più ricco e complesso di White, coronamento di un percorso di ricerca iniziato con *The Good Girl* - se non in precedenza, nelle serie tv di cui è stato co-sceneggiatore (*Freaks and Geeks*, *Pasadena*) e che, dall'altra,




questa serie sfugga ad ogni tipo di classificazione proprio per il fatto di riflettere uno sguardo così intimo e peculiare come quello di White, assimilabile in parte ad altre tendenze ma irriducibile, alla fine, ad una lettura chiara e pacificata. A questo va aggiunto, ovviamente, il contributo di Laura Dern, co-creatrice della serie e già interprete in *Year of the Dog*, prima esperienza alla regia di White e sorta di *Enlightened* in nuce. Il risultato è una delle serie più disturbanti mai viste sul piccolo schermo, forte di un personaggio, Amy Jellicoe (interpretata dalla stessa Dern), talmente sfumato, inafferrabile e respingente da lasciare interdetti. Che lo show sia stato venduto come comedy (e che per la categoria Musical or Comedy sia stato nominato ai Golden Globe nel 2011) solleva ancora una volta la questione irrisolta della categorizzazione - ancora la durata determina il genere? o la strategia del network? la ormai abusata etichetta di dramedy è una risposta sufficiente? - ma allo stesso tempo denuncia l'effettiva impossibilità di definire una serie tv di questo tipo, che condensa in 30 minuti ad episodio un tale carico di pensiero ed emozione.




"The smallest things could create a deep emotional response" [2] dice White. Ed è proprio sui minimi spostamenti che si gioca l'evoluzione di *Enlightened*, i piccoli scarti, i fraintendimenti, le incomprensioni, le reiterazioni testarde che sono gli unici movimenti effettivi che avvengono tra i due forti momenti di rottura presenti all'inizio e alla fine della serie. Un season finale che, tra l'altro, viene scritto da White proprio come una puntata conclusiva a causa del senso di precarietà che già aleggiava attorno alla serie, riconfermata per una seconda stagione ma per soli otto episodi. La delusione dei fan per la cancellazione è stata così in parte mitigata dalla felice risoluzione dell'arco narrativo - con quel ritorno speculare alla scena dell'ascensore che apriva la serie - e con uno sguardo complessivo sui personaggi che riafferma l'instabilità e l'ambiguità di ogni cosa ma allo stesso tempo la struggente umanità che sta dietro ogni tentativo, ogni illusione, ogni speranza di vita e d'amore.

**One day you look around and you see a prison**

Volendo schematizzare sinteticamente i nuclei tematici attorno ai quali ruota il lavoro di White, potremmo parlare di frustrazioni dell'uomo comune, di dinamiche distorte nel rapporto con l'altro e di ricerca e affermazione della propria identità. Sul primo fronte siamo nei pressi di quel cinema indie che fotografa, con tonalità dimesse, un universo di losers, sconfitti dal determinismo di periferia o di provincia e dalle troppe scelte date per scontate. I tre luoghi fisici e simbolici in cui si consuma il dramma sono l'ambiente lavorativo, la famiglia d'origine e la coppia, per la loro natura intimamente contraddittoria di luoghi di realizzazione, affetto e affermazione di sé e al contempo d'alienazione. Parafrasando quanto detto da Jousse per il cinema di Cassavetes [3], con le debite proporzioni, si potrebbe dire che quello di White è il cinema della frustrazione come modo di vita della famiglia americana e dell'individuo stesso, condannato a rivivere - con amici, colleghi, partner - l'insoddisfazione continua della propria incolmabile domanda d'amore.

I tre ambiti sono sempre profondamente intrecciati. In *The Good Girl*, i genitori ottusi e anaffettivi di Holden, il noioso e ripetitivo lavoro al grande magazzino che avvicina Holden a Justine, la mediocre vita matrimoniale di Justine col sempliciotto Phil creano un amalgama vischiosa, senza via d'uscita apparente. In *Year of the Dog*, Peggy nasconde, sotto la maschera della cordialità e di una garbata medietà, il vuoto che attraversa, senza soluzione di continuità, la sua vita lavorativa, il rapporto con i (pochi) amici e parenti, la solitaria realtà domestica. E in *Enlightened* queste connotazioni si fanno ancora più plasticamente evidenti; l'azienda per cui Amy lavora, incombente gigante di vetro, si chiama Abaddonn, termine usato nella Bibbia ebraica per definire un luogo di rovina e distruzione; i colleghi - sia gli executive arrivisti dei piani alti, sia i reietti di Cogentiva - non sembrano conoscere altra logica di quella dell'ognuno per sé, tutti concentrati sul mantenimento dei piccoli o grandi privilegi raggiunti; la storia familiare di Amy, che emerge definitivamente in uno degli episodi più toccanti della serie, l'1x09 *Consider Helen*, è segnata dai fallimenti e dalle involuzioni disperate, così come il rapporto con Levi esce devastato dalla prova del lutto.

Ma la particolarità della scrittura di White sta proprio nel nascondere questo immane bacino di dolore dietro un sottile velo di reticenza e nel restituirlo, nelle azioni dei suoi personaggi, in forme talmente esasperate ed irritanti  da renderlo irriconoscibile, bloccando così un movimento empatico immediato a favore di un

faticoso e meno scontato avvicinamento progressivo. D'altra parte anche l'oggettività di ogni situazione è continuamente messa in dubbio e la realtà subisce rovesciamenti paradossali a seconda dei punti di vista. Come si dice all'inizio di *The Good Girl* lo stesso mondo può essere visto come un gigantesco candy store o come una prigione; tutto sta nelle attribuzioni di senso, nella percezione di potenzialità e prospettive o al contrario nello scoramento e nel senso di abbandono.

Emblematica è la doppia esperienza di Amy e di Levi al centro di riabilitazione. Quella che per Amy era stata un'esperienza illuminante, di riscoperta di se stessa e di riconciliazione con gli altri (ma questo sempre secondo la sua rielaborazione - cosa di cui parleremo nel capitolo sulla voice over), animata da canti attorno al falò e incontri quasi magici con tartarughe giganti, diventa tutt'altra cosa per il disincantato Levi, nell'episodio 2x03 *Higher Power*. Il centro è la sua hawaiian prison, la retorica new age è smontata rabbiosamente pezzo per pezzo ("They say to live in the moment. Well, what if the moment is endless and it's headaches and phlegm and farts and whiners whining about every fucking thing."), l'incontro con una natura incontaminata prosaicamente demistificato ("There was no turtle. Just a bunch of garbage at the bottom of the ocean").

Ma tutta la serie si basa su questo continuo cozzare di idealizzazione trasognata e brutale richiamo alla meschinità del reale, con entrambe le visioni che si danno ugualmente parziali e fallaci. Solo dall'inscindibile intreccio delle due può emergere un'intelligibilità ultima dell'agire umano.

**Is there any love for me anymore?**

Altro nucleo tematico centrale, citato in apertura, è il rapporto con l'altro e le valenze che può assumere. Anche qui White fissa con estrema precisione la zona grigia che avvicina vittime e carnefici, l'insieme di passività e aggressività reattiva, la vasta gamma delle relazioni oggettuali che vanno dall'idealizzazione, alla strumentalizzazione, alla colpevolizzazione proiettiva. In *The Good Girl* il quadro risulta decisamente più fosco, con una vittima sulla carta, Justine, che si autodefinisce come una hateful e selfish girl, noncurante, tutto sommato, del dolore e della morte causati dai suoi sbandamenti. *Year of the Dog*, che come già detto è un po' il laboratorio creativo di *Enlightened*, si situa invece al polo opposto, con un personaggio principale che - pur non rinunciando ad una caratterizzazione ricca e sfumata - risulta però

più immediatamente accessibile, più lineare nella sua evoluzione e inserito in un contesto semplificato.

*Enlightened* permette invece a White di scavare a fondo, percorrendo ogni possibile articolazione del discorso. Ogni dialogo, ogni contatto che Amy ha con gli altri solleva sempre nuove questioni, rimette in discussione il sistema di relazioni tra i personaggi e i rapporti di forza, così come li si era inquadrati fino a quel punto, svela tutto un universo di passioni e di secondi fini nascosti. Prendiamo ad esempio il tema della vendetta, che non a caso dà il titolo ad uno degli episodi di svolta della serie, il 2x02 *Revenge Play*. La prima sequenza del Pilot che descrive il definitivo breakdown di Amy si chiude sul suo volto deformato dall'odio, mentre grida al capo Damon, asserragliato nell'ascensore, "I will kill you motherfucker".

Lo stacco alle scene idilliache alle isole Hawaii e il ritorno a Los Angeles di una nuova Amy non cancellano la forte sensazione che questa pace ritrovata e questo slancio ideale siano la veste ripulita di quella stessa rabbia vendicativa. Quando Jeff, il giornalista del *L.A. Time* con cui Amy è in contatto, riceve il plico sulle attività opache della Abaddon, la prima domanda che fa, con la naturalezza del cronista consumato, è "What's the back story here? What kind of revenge play are you working on?", che è un atto d'accusa non solo alla buona fede di Amy ma in generale alla buona fede di chiunque si lanci in accorate battaglie ideali.

Lo stesso si può dire per Tyler e Dougie, inizialmente scettici o apertamente ostili verso le iniziative di Amy e poi improvvisamente suoi sodali, cambiamento dettato da moti viscerali più che da un'effettiva presa di coscienza. Tyler passa al lato oscuro, scambiando l'hard disk di Amy con quello di Omar (che verrà accusato ingiustamente di aver violato il sistema di sicurezza), per vendicarsi di essere stato insultato e ridicolizzato da quest'ultimo e Dougie acconsentirà a collaborare quando leggerà le mail dei dirigenti, che mettono in discussione la credibilità del suo ruolo (e immediatamente elaborerà una nuova immagine di sé per tamponare la ferita narcisistica - non sono mai stato uno allineato al sistema, sono sempre stato un outsider).

Quello che è certo è che Amy sia piena di emozioni incontrollate, di amore, di rabbia, di speranza,talmente piena da fare dell'isteria la sua forma di espressione privilegiata; isteria perché, nonostante l'ostentazione di un lavoro in profondità su se stessa, il suo agire sembra toccare solo la superficie delle cose, rimbalzando in modo sconnesso da una suggestione all'altra. Il

suo carico emotivo è in definitiva troppo complesso e contraddittorio perché possa essere vissuto positivamente da chi le sta attorno: è il caso di Krista che vive come delle aggressioni (e lo sono, nei fatti) gli approcci incalzanti e le esasperate manifestazioni di affetto di cui è oggetto. Paradossalmente le persone che circondano Amy e che si oppongono a lei per disincanto e ridimensionamento delle aspettativa - la madre, Levi e Tyler - mostrano una comprensione molto più profonda e acuta della realtà e spesso, con poche battute, mettono il dito nelle falle della narrazione che Amy fa di sé.

Scomodando Joseph Roth, è noto come per alcuni sia più facile morire per le masse che viverci insieme. Allo stesso modo Amy alterna lo struggimento ideale per le cause degli ultimi (a cui si unisce in grotteschi slanci estemporanei) all'effettivo disprezzo per chi l'allontana da quello che crede essere il suo contesto sociale d'elezione, che negli ultimi anni, con una formula azzeccata, si è chiamato White-Savior Industrial Complex [4]: l'evento sulla cyber revolution, popolato da rappresentanti illustri di associazioni e organizzazioni umanitarie o, successivamente, l'incontro al Country Club con Szidon lasciano intravedere, in modo ancora più radicale, come l'indignazione dei deboli si nutra spesso di invidia e desiderio di grandezza. "I'm a people person" dice alla madre, lamentandosi del nuovo posto di lavoro in Cogentiva e la madre ribatte "There's no people in this job?". Ed è proprio questo il punto, ci sono delle persone in Cogentiva ma per Amy sono carnival freaks, o nel migliore dei casi, strumenti per raggiungere determinati obiettivi. Diventano persone a tutto tondo solo nel momento in cui si trasformano nel loro corrispettivo astratto, "i lavoratori sfruttati dal colosso Abaddon" nell'episodio 1x08 *Comrades Unite*!

Una caratteristica macroscopica di Amy è proprio quella di non ascoltare mai le istanze degli altri, di non farsi alcuno scrupolo, di

contraddire costantemente i principi che verbalizza nella pratica ma senza una vera consapevolezza, come in uno stato di trance, unica condizione per evitare il tracollo che verrebbe spezzando il flusso del racconto. Perché il desiderio d'amore e di accettazione è così totalizzante ed è così devastante il suo non essere accolto che l'unica soluzione è una completa dissociazione tra sé ideale (la Amy delle sue fantasie narcisistiche, accolta dai sorrisi, dagli applausi, dall'ammirazione di tutti) e sé effettivo (la Amy che sul cammino verso quell'ideale dà libero sfogo alla rabbia e alla frustrazione - "You're always so angry" le dice Krista all'ennesima uscita inopportuna). Così dice di voler essere patient, kind, wise, loving, per poi sbattere in faccia alla madre la sua solitudine e la pochezza della sua vita, o a Tyler la miseria del suo lavoro (You'd have to be lobotomized to sit down here"), oltre ad avere la presunzione di poter decidere cosa sia meglio per tutti, attribuendo desideri ed ambizioni performati su se stessa (e Levy non manca di notarlo nell'episodio 1x04 *The weekend*, "What about what I want, Amy? Do you ever think about that, what I want?").

Vive, da una parte, della glorificazione di quegli eventi e incontri che danno sostanza immediata alla sua visione e, dall'altra, della sottile violenza e della manipolazione che opera nei confronti di quello che non vi si conforma. Così Sandy, conosciuta al corso alle Hawaii, incarna il sogno adolescenziale dell'amica con cui avere una connessione perfetta, senza segreti e giudizi, altra parte di sé. E Sandy è questo in effetti, un'altra Amy, egoista, invadente, giudicante; ma questo guardarsi allo specchio non determina nessuna epifania. C'è la percezione di una discrepanza ("It's really not like her", dice Amy, quando l'amica viene meno all'ennesimo impegno ed è un po' come assolvere se stessa) ma l'ideale è difeso strenuamente a dispetto di ogni evidenza. Allo stesso modo Jeff è "the angel sent to me from the other world", prospettiva di una nuova vita, di un mondo libero dal male e dalla meschinità, in cui "I will be welcomed" - orizzonte irreale e idealizzato che trova forma nel quadro di John Lennon e Yoko Ono troneggiante nella camera. Ma anche Jeff ripropone nei suoi confronti gli stessi comportamenti opportunistici e manipolatori che lei adotta con Tyler, ad esempio, in una catena di piccole prevaricazioni che ognuno infligge a chi gli è subordinato in quel momento.

La verità è che tutti i personaggi sono straordinariamente soli e impotenti, lonely ghosts segnati dai dolori e dai fallimenti del

passato. Dopo la morte del padre, il rinchiudersi della madre in un'autistica routine, lo sgretolarsi del rapporto con Levi, la perdita di quel posto di lavoro che era l'unica roccaforte di autostima rimasta, Amy si chiede "is there any love for me anymore?" e conscia in fondo della natura compensativa di ogni rapporto riflette, "You want somebody in your life but what's the price? You're looking for something that's missing". Anche la madre Helen, apparentemente in equilibrio nel suo bozzolo di autosufficienza ("I don't mind being alone. Conversation is better."), si muove come un'ombra di se stessa, tra il riecheggiare di voci e risate, in quel mausoleo di un tempo passato che è diventata la sua casa ("What is the worst thing that could happen?" è la frase che si ripete di continuo in Consider Helen, come se ancora non ci si capacitasse di quello che alla fine è successo). Tra lei e Levi è un continuo braccio di ferro su chi sia maggiormente responsabile del dolore di Amy, su chi sia stato più carente nel rispondere alla sua domanda d'amore e di comprensione. Ma l'instabilità connaturata di Levi - il totale abbandono dell'inizio ("When I'm sober is all so much worse" e "Don't try to save me" dice ad Amy in 1x04 The weekend),

l'automortificazione di Higher Power ("I'm such a piece of shit" e "There's so much I hate and so little that I love"), il repentino cambiamento finale che pare dolce e amorevole ma è in fondo terribilmente ricattatorio ("I want a life […] but I need you. You're the only one who ever believed in me. We can save each other") - questa instabilità non fa altro che lavorare, in continuità col passato, sulle fragilità di Amy, fino a far crollare l'edificio di certezze costruito faticosamente fino a quel momento (l'attacco di panico in 2x06 *All I ever wanted*, che è uno dei pochi momenti di vera vicinanza con la madre)

"We're all alone". Ma "some of us are more alone" dice Tyler, che cerca proprio nella solitudine e nell'anonimato una protezione contro delusioni e potenziali sofferenze. Ma l'incontro con Eileen, la segretaria di Szidon (in 2x05 *The Ghost is seen*), porta il fantasma allo scoperto, gli fa conoscere la paura, l'incertezza, la vulnerabilità. Gli fa conoscere un mondo in cui niente è sicuro.

**It's nice to have a word that can describe you**

E arriviamo alla terza tematica ricorrente nel lavoro di White, l'identità, il modo in cui si costruisce e si riafferma. Il meccanismo

alla base può essere sintetizzato in un'unica formula anche se poi le forme che prende sono molteplici e diversissime tra loro: un senso di annullamento esorcizzato attraverso la fusione con qualcosa d'altro che dà consistenza al sé. In *The Good Girl*, Justine e Holden, sopraffatti dalla pochezza delle loro vite, definiscono il loro essere nell'opposizione al resto del mondo, in nome di una supposta differenza dagli altri che li unisce e li nobilita. Ma alla fine Justine, a questa prospettiva incerta e azzardata, preferisce il noto, il rassicurante ambiente domestico, in cui essere considerata, tutto sommato, una good girl (parallelamente si accenna anche alla religione come risposta allo stesso smarrimento, tematica che tornerà anche in *Enlightened*). In *Year of the Dog*, l'essere animalista e vegana è ciò che dà finalmente pienezza alla vita di Peggy, è quella definizione di sé, quell'orizzonte di senso che le è sempre mancato.

E anche in questo caso *Enlightened* porta il discorso più in là per ricchezza e complessità di spunti, offrendo una fenomenologia quasi completa delle strategie messe in atto per esorcizzare queste paure. L'alcolismo e la dipendenza dalle droghe di Levi, che concedono un piacevole se pur momentaneo effetto anestetico (ma ogni frustrazione torna alla fine, amplificata dallo squallore raggiunto, come in *Higher Power*), si situano in una posizione ambigua rispetto al rapporto con Amy. Levi stesso ammette che il suo best self è proprio negli occhi di Amy, nella rappresentazione che un tempo ha avuto di lui; ma questo da una parte può dare forza e spingere al miglioramento di sé, dall'altra rende plasticamente evidente la propria fallibilità, l'incolmabilità del gap con questo ideale, scatenando una reazione di rabbia nei confronti di chi tacitamente sembra rimproverare di questo.

La risposta della religione è quella abbracciata da Connie che risponde ad ogni sollecitazione esterna da dietro il muro del proprio credo, della propria comunità, del proprio pastore. La fusione può essere con l'altro, nella coppia in cui le identità si confondono per compiacersi l'un l'altro: è il rapporto che Amy instaura a un certo punto con Jeff, facendo proprio ogni suo desiderio ed ambizione. O, come già detto, può essere fusione con l'ideale - qualunque "ismo" esso sia - che dà la sensazione di essere parte di qualcosa e allo stesso tempo di essere determinante, speciale, unico o come dice Amy "chosen for something", che poi è una forma laica di predestinazione. L'alternativa è "go back to being nothing" (e Tyler, ancora ben

protetto dalla sua corazza di solitudine può controbattere “I don’t know anything else”).
Ma questa è l’occasione di introdurre anche il tema dei social network, principalmente in 2x04 *Follow me*, in cui Amy, incoraggiata da Jeff, si avvicina al mondo di Twitter. L’argomento è potenzialmente sterminato e White non può fare altro che lanciare qualche spunto. Ma le dinamiche distorte che il mezzo favorisce si adattano perfettamente a quelle già presenti nella vita di Amy: la possibilità di ricreare un mondo irreale di affetti e relazioni, ad esempio, come quando Amy twitta della sua visita a Krista in ospedale - ma il messaggio, ovviamente, non menziona la glaciale accoglienza che le viene riservata; l’illusione di democrazia, la prospettiva di una rivoluzione dal basso (“In this world the meek like me will finally rise” ma quanto risulta improprio il suo definirsi “mite” o “umile” e quanto è grottesco l’utilizzo tanto enfatico della terminologia biblica).
Amy, durante l’incontro con Szidon, coerentemente con questa sua costruzione ideale, dice di essere solo una donna che non ne poteva più delle ingiustizie, che ha finalmente deciso di riprendere un po’ di potere nelle sue mani. Lo sfogo di Szidon, in risposta, fotografa una realtà ben diversa sotto questa costruzione:

*We know your whole story. You’re a mental patient. You feel but you don’t think. You cry about the planet. You weep for the oceans. You bitch and you moan, but you don’t understand anything. You are an hysteric. And if you had the power, if the world was run by you there would be no Abaddon. In fact, you know, there would be nothing.*

E’ questa la verità? “Am I crazy?” chiede Amy a Levi sul finale. No, “you’re just full of hope”. E ancora una volta l’intreccio è indistricabile e completo solo nella coesistenza delle sue aporie.

**You can change and you can be an agent of change**
Potrebbe sembrare che l’obiettivo di White sia svelare cosa sta dietro quell’universo di “nuovi illuminati” che trovano una ragione di vita nello yoga, nell’ambientalismo, in un impegno civile sapientemente calibrato, offrendo una visione tagliente del fenomeno e allo stesso tempo di tenerezza e comprensione. Ma come già detto non è affatto così semplice. White stesso dice di

essere arrivato al soggetto dopo un avvicinamento al buddhismo e Laura Dern è nota per le sue battaglie ambientaliste; insomma, le tesi portate avanti da Amy sono totalmente e sinceramente abbracciate dai suoi autori ma - e qui sta il punto - continuamente problematizzate. E la problematizzazione è la prassi costante della serie, è il metodo attraverso il quale ogni cosa, in un movimento dialettico, si definisce per la verità di entrambe le sue facce.

Prendiamo la festa per la gravidanza di Krista; l'intervento di Amy sul rimpatrio coatto di una madre messicana è totalmente inopportuno in quel contesto ed è ennesima manifestazione del suo egocentrismo e del suo bisogno di monopolizzare l'attenzione (e Krista le dice, giustamente, "It's about me, not you"); d'altra parte non si può negare la grettezza dietro l'assoluto disinteresse che questi wasp benestanti dimostrano nei confronti di qualsiasi cosa che non sia loro stessi e i loro selezionati gruppi di amici. O ancora, le lamentele che Amy oppone alle accuse di inefficienza sul lavoro (Dougie mi ha preso di mira, Dougie si sta vendicando "beacuse I cock-blocked him" - imperdibile il mimo di Tyler) sono totalmente prive di reale consistenza. E per tutta la puntata (*Comrades Unite!*) continua a tornare la parola truth ma mai con una valenza condivisa: "Am I crazy cause I tell the truth?" dice Amy che intanto ha non troppo velatamente accusato Dougie di molestie sessuali, per deviare l'attenzione dalle sue mancanze; "The truth is you're always late. The truth is that you don't work" le dice Tyler prima di essere convocato ai piani alti per testimoniare sulla vicenda. E senza dubbio Amy non lavora e arriva sempre tardi e sta usando più o meno consapevolmente tutti i trucchi più meschini per evitare qualsiasi conseguenza. Eppure sul finale la sua tesi viene confermata - sicuramente da Connie ma potrebbero essere stati anche altri colleghi - perché d'altra parte non si può negare che Dougie sia molesto, che una sera in un locale l'abbia approcciata in modo troppo insistente , che l'ufficio risuoni costantemente dei suoi commenti volgari e sessisti. Per non parlare dell'incontro con Szidon al Country Club che rivela una persona ("He's a real person" dice Amy) totalmente diversa da quella che si aspettava, consapevole della discutibilità delle sue azioni ma anche della posta in gioco. Che è comunque tutto tranne che una rivalutazione del personaggio - e i crimini ambientali, lo sfruttamento dei lavoratori nei magazzini, le compromissioni politiche sono ancora lì a dimostrarlo.

Quindi, uno spostamento sistematico del punto di vista che rimette continuamente in dubbio

ogni certezza. Ma nonostante questo c'è un potentissimo fil rouge che lega tra loro gli episodi dando un senso di coesione e una solida cornice a questi movimenti. Da una parte la tonalità stilistica che rimane invariata, nelle luci, nelle dominanti cromatiche, nelle atmosfere, nel suo essere dimessa e un po'sottotono, anche quando l'apporto alla regia è notevole e caratterizzante. Pensiamo alla regia di Todd Haynes in All I ever wanted, alla gestione della sequenza del ritorno di Levi, com'è magnificamente resa la loro distanza, in quel momento di sospensione in cui Amy legge la lettera, con la strada a dividerli; o il lavoro sulla dilatazione dei tempi e degli spazi di Phil Morrison in Consider Helen. Eppure è come se la serie avesse un carattere proprio talmente autonomo e definito da imporre la sua natura a chiunque gli si avvicini.

Ma dall'altra parte questa coesione è anche garantita dall'uso assolutamente peculiare della voice-over, che non ha una funzione soltanto poetica e non è neanche la riformulazione definitiva del pensiero di Amy sulle cose. Richiama più l'ambito magico e misterico, il potere salvifico della parola che in linea col pensiero arcaico si fa realtà e destino, quasi un sortilegio o un mantra che partendo da un impasse iniziale lo risolve riaffermando la propria forza e la propria unicità. Così il fallimentare tentativo di ritorno ad un passato di felicità con Levi in *The weekend* si conclude con "You can't escape the story of your life. It is my story and it's not over" e in Lonely Ghosts la paura della solitudine è esorcizzata sul finale con "Nobody wants to sleep alone. But I will not be afraid". Paura che torna più volte nell'attesa di questo destino che tarda a compiersi ("Goodness is all around, it's just sleeping. I will not be afraid").

Il concretizzarsi di questo destino nella seconda stagione solleva altre questioni - la bontà delle intenzioni, la stabilità di nuove relazioni e conquiste - ma la voce è sempre lì per riaffermare la propria verità, la forza e il coraggio che serve, in ogni caso, per non scappare dalla propria vita. Perché nonostante le contraddizioni, le meschinità, i secondi fini, le debolezze "you can wake up to your higher self". "An you can change and you can be an agent of change".

**Note**

[1] Tratto da un'intervista a Mike White, apparsa su *Vulture* il 27 febbraio 2013.

[2] Tratto da un'intervista a Mike White, apparsa su *The Huffington Post U.S*. il 15 febbraio 2013.

[3] In Thierry Jousse, *John Cassavetes*, Lindau, Torino, 1997 p.55 e sgg.

[4] Come nell'articolo di Teju Cole, pubblicato su *The Atlantic* nel marzo 2012.

di Clarissa Clò

## SCHEDA TECNICA

**Titolo originale *Glee***

**Anno** 2009 (USA)

**Stagioni** 5 (108 episodi) confermata

**Network** Fox

**Creatori** Ryan Murphy, Brad Falchuk e Ian Brennan

**Cast principale**

Lea Michele è Rachel Berry

Kevin McHale è Artie Abrams

Chris Colfer è Kurt Hummel

Matthew Morrison è Will Schuester

Jane Lynch è Sue Sylvester

Heather Morris è Brittany S. Pierce

Naya Rivera è Santana Lopez

Cory Monteith è Finn Hudson

Dianna Agron è Quinn Fabray

Jenna Ushkowitz è Tina Cohen-Chang

Amber Riley è Mercedes Jones

Darren Criss è Blaine Anderson

Mark Salling è Noah Puckerman

Chord Overstreet è Sam Evans

**Trama***

Alla McKinley High School di Lima, Ohio, l'improvvisato insegnante di spagnolo William Schuester, con passate ambizioni nel teatro musicale, decide di rianimare il malandato Glee club dell'istituto e il suo coro, le Nuove Direzioni. A questo progetto si oppone da subito quella che diventerà la sua nemesi, Sue Sylvester, l'eccentrica ed acida allenatrice della squadra di ragazze pon pon Cheerios. *Glee* si incentra sulle avventure del coro della scuola (il Glee club, appunto), un insolito ed assortito gruppo di ragazze e ragazzi di varia estrazione, uniti dalla passione per la musica, il canto e il ballo.

**La cometa *Glee***

Lanciata nell'autunno del 2009, ma con l'episodio pilota in anteprima negli Stati Uniti il 19 maggio della primavera precedente e arrivata poi in Italia nel Natale dello stesso anno su Fox, *Glee* si è presto imposta come una serie cult tra le più seguite dal pubblico mondiale di giovanissimi e meno giovani. Con oltre 100 episodi alle spalle, la serie si concluderà con la sesta stagione, di soli tredici episodi, programmata per il

2015. Mentre le prime tre stagioni erano ambientate soltanto nella cittadina di Lima in Ohio, a indicare la mentalità provinciale con cui i giovani protagonisti dovevano confrontarsi, dalla quarta stagione è stato introdotto anche il set di New York, con le abbaglianti luci di Broadway.

La novità più rilevante di *Glee*, creata dal poliedrico Ryan Murphy già ideatore di *Nip/Tuck* (2003-2010), Brad Falchuk, con cui produce *American Horror Story* (2011- ) e Ian Brennan, riguarda il formato, dato che *Glee* non è solo una commedia, o "dramedy", sul come sopravvivere l'adolescenza nella scuola americana, ma

anche un musical con canti e balli "improvvisati" sui gradini dell'istituto o nella mensa della scuola e numeri musicali praticati e ripassati in classe o sul palcoscenico prima di partecipare a campionati di canto corale. Contro ogni prognostico che non vedeva il genere del musical spopolare in televisione da anni, forse dall'ormai lontano *Saranno Famosi* (1982-1987), *Glee* ha stupito tutti conquistando il cuore di eserciti di fans, scalando le classifiche delle canzoni più vendute online, quasi tutte covers famose, battendo molti record con "oltre 36 milioni di singoli venduti e 11 milioni di album in tutto il mondo solo nel 2011", e vincendo premi prestigiosi per il talentuoso cast o i singoli attori, fra i quali Golden Globes, Emmys, People's Choice Awards e GLAAD Media Awards [1].

Nonostante la sua spiccata propensione alla metanarrazione, all'intertestualità e alla parodia a volte fin troppo sarcastica, va però detto che *Glee* ha catturato l'attenzione di milioni di telespettatori sia per le canzoni e le coreografie che per i personaggi inediti per la televisione e per le loro storie a volte bizzarre, ma spesso strappacuore, che li vedono protagonisti. Se a prima vista, infatti, i personaggi sembrano essere solo macchiette (e a volte lo sono, volutamente o meno) e caratteri rappresentativi della scuola americana, come giocatori di football, ragazze pon pon e allenatori - si pensi, per esempio, alla serie *Popular* (1999-2001) creata dallo stesso Murphy - per altri versi, mai forse prima di *Glee* erano stati protagonisti di una serie televisiva in prima serata adolescenti apertamente gay, bisessuali, sessualmente ambigui o tormentati dalla propria sessualità, ma

anche disabili, neri, asiatici, disadattati e secchioni. Forse solo *Freaks and Geeks* (1999-2000) di Judd Apatow, che lanciò la carriera di attori come James Franco, Seth Rogen, Jason Segel e Linda Cardellini, aveva prestato altrettanta attenzione ad adolescenti volontariamente ai margini, ma con molto più cinismo grunge. *Glee* ha avuto il coraggio e il merito, almeno all'inizio, di presentare al grande pubblico temi difficili in maniera a volte controversa, abrasiva, non politicamente corretta, persino melensa, buonista ed opportunista, riuscendo, tuttavia, ad appassionare un pubblico avido di novità. Fra i temi scottanti trattati dalla serie si ricordano il bullismo, l'omosessualità maschile e femminile, la gravidanza nell'età minorile, l'adozione, le difficoltà di accettarsi ed essere accettati, insomma, di

crescere, fino al tentato suicidio e all'elaborazione del lutto, giocoforza le circostanze reali della perdita di una persona amata e stimata dopo la prematura scomparsa di uno degli attori protagonisti. Insomma, una lista di temi tanto lunga da aver ispirato addirittura un elenco di ben 294 situazioni drammatiche su 99 episodi [2].

**Personaggi e Cast**

Ai cinque membri del Glee club originale composto da Rachel Berry, la determinata ed egocentrica protagonista della serie, Kurt Hummel, l'effemminato gay appassionato di moda, Mercedes Jones, la ragazzona nera con atteggiamenti da diva, Artie Abrams, l'occhialuto secchione sulla sedia a rotelle, e Tina Cohen-Chang, la timida ragazza asiatica dallo stile dark-gotico, si uniscono una serie di personaggi decisamente più popolari tra la fauna studentesca.

Tra questi si ricordano: Finn Hudson, il belloccio, lento ma generoso "quarterback" della squadra di football, Noah "Puck" Puckerman, il bad boy della scuola, Mike Chang, abile ballerino che nasconde la propria passione per la danza ai genitori, e una triade di ragazze pon pon, soprannominata "Dannata Trinità" (Unholy Trinity), formata da Quinn Fabray, ipocritamente a capo anche del club di astinenza, Santana Lopez, seducente e vendicativa "mean girl" ispanica dalla lingua tagliente e Brittany S. Pierce, atletica e geniale ballerina solo apparentemente stupida e facilona. A queste Nuove Direzioni si aggiungono nel corso della

serie, a partire dalla seconda stagione, altri personaggi, alcuni dei quali diventeranno poi centrali, come Blaine Anderson, il leader canoro dei rivali Usignoli (Warblers) della Dalton Academy, che diventerà l'interesse romantico e poi il fidanzato di Kurt Hummel e Sam Evans, biondo imitatore, fra gli altri, di Justin Bieber.
Fra i bulli tormentatori dei membri del Glee club va ricordato almeno Dave Karofsky, che dapprima osteggerà Kurt per poi rivelarsi omosessuale a sua volta e tentare il suicidio dopo un episodio di omofobia. Nella terza stagione arrivano anche personaggi ricorrenti come Sugar Motta, figlia di un ricco affarista presumibilmente di origini italiane, Rory Flanagan, studente di scambio irlandese e Joe Hart, cristiano credente e praticante con le dreadlocks. Dalla quarta stagione, dopo la maturità di alcuni dei personaggi chiave, sono stati introdotti altri membri del coro, quasi cloni dei precedenti: Marley Rose, la "nuova Rachel," Jake Puckerman, il fratellastro di Puck, Wade "Unique" Adams, transgender nero offensivamente equiparato a Mercedes, Kitty Wilde, la nuova cheerleader cattiva ma non troppo e Ryder Lynn,

l'ultima recluta tra i giocatori di football. Si ricorda, infine, anche Becky Jackson, la studentessa con la sindrome di Dawn, membro delle Cheerios e assistente personale di Sue Sylvester, personaggio ricorrente sin dalla prima stagione.
Fra i personaggi adulti si contano Emma Pillsbury, la psicologa della scuola dalla personalità ossessiva-compulsiva di cui si innamora il direttore del Glee club Will Schuester, il Preside Figgins, Shannon "Coach" Beiste, la mascolina allenatrice della squadra di football, Burt Hummel, il comprensivo padre di Kurt, e Carol Hudson-Hummel, vedova madre di Finn poi sposatasi con Burt.
Completa il cast una serie di personaggi d'eccezione, interpretati da celebrità di Hollywood o del teatro musicale di Broadway. Tra quelli ricorrenti ci sono l'insegnante di sostituzione Holly Holliday (Gwyneth Paltrow), l'alcolista ex stella di Broadway April Rhodes (Kristin Chenoweth), la madre biologica di Rachel Berry, Shelby Corcoran (Idina Menzel), i due padri gay di Rachel, Hiram e LeRoy Berry (Jeff Goldblum e Brian Stokes Mitchell), l'ex ragazzo di Rachel Berry e direttore del coro rivale dei Vocal Adrenaline, Jesse St. James (Jonathan Groff), la decana della NYADA, la scuola d'arte di New York a cui si iscrivono Rachel, Kurt e Blaine, Carmen Tibideaux (Whoopi Goldberg), l'aggressiva insegnate di danza del NYADA Cassandra July (Kate Hudson) e la direttrice di *Vogue.com* dove Kurt svolge uno stage nella fase iniziale del suo soggiorno newyorchese, Isabelle Wright (Sarah Jessica Parker). A questi vanno aggiunti anche i cameo di altri cantanti ed attori, quali Neal Patrick Harris, Ricky Martin, Josh Groban, John

Stamos, Britney Spears, Gloria Estefan, fino a Demi Lovato, Adam Lambert e Shirley MacLaine nella quinta stagione.

**Non è tutto *Glee* quello che luccica**

I numerosi personaggi della serie rendono difficile ricongiungere la trama ad un'unica storia e gli autori di *Glee* non si sono mai sforzati più di tanto di mantenere coerenza e continuità nello sviluppo degli archi narrativi. Con la scusa di seguire le vicissitudini del Glee club della McKinley High School, e le scadenze del suo calendario canoro fatto di prove, competizioni e rivalità a vari livelli, dalle gare provinciali, a quelle regionali e infine nazionali, la serie si concentra sulle peripezie dei protagonisti e sui rapporti tra di loro, inclusi dolori, dilemmi e successi. Innegabile è, però, che il fulcro della serie sia Rachel Berry e che nelle varie stagioni si segua per lo più la sua traiettoria di studentessa musicalmente superdotata, maniacalmente intenta a raggiungere il successo a Broadway come il suo adorato idolo Barbra Streisand.

Nel primo episodio della serie Will Schuester, o Mr. Shue, come viene affezionatamente chiamato dai suoi studenti, recluta Finn Hudson nel Glee club dopo averlo sentito cantare sotto la doccia e avere messo di nascosto del fumo nel suo armadietto per poi offrirgli una via d'uscita dall'inevitabile punizione dell'istituto purché entri a far parte del coro. Viene così stabilita fin da subito l'ipocrisia del mondo degli adulti, che anche con le migliori intenzioni impone comunque le proprie decisioni sugli adolescenti.

Da buon leader della squadra di football della scuola, Finn esce con Quinn, che è a capo delle Cheerios, ma la tensione romantica tra lui e Rachel è palpabile da subito. La coppia Finn e Rachel rappresenterà l'asse portante dell'intera serie fino all'inaspettato decesso di Cory Monteith nell'estate del 2013. Il primo episodio si conclude con la performance di quello che diventerà il cavallo di battaglia della serie, "Don't stop believing" della band anni Ottanta Journeys, inno a non mollare mai i propri sogni, che verrà poi utilizzata più volte nel corso di *Glee* [3] (si veda la foto a pag. 50).

Se le prime due stagioni si occupano appunto del triangolo tra Finn, Rachel e Quinn, che nella prima stagione era rimasta incinta di Puck, per poi dare la bambina in adozione a Shelby, la madre

biologica di Rachel, nelle stagioni successive si sviluppano altri triangoli, fino a rasentare il ridicolo, e sbocciano altri amori, con particolare attenzione a quelli gay. Nella seconda stagione a Kurt, che aveva fatto il coming out già dal quarto episodio della prima, viene affiancato Blaine, e nella stessa stagione emerge chiaramente l'amore contrastato e segreto tra Santana e Brittany appena accennato, senza molta serietà, anzi quasi per scherzo, nella prima stagione, ma abbastanza per fare scatenare l'immaginazione e la creatività delle fans. La ricerca della propria identità sia essa sessuale o meno, dunque, si pone come uno dei temi centrali della serie, pur senza la mancanza di critiche da più versanti, da parte di fans, giornalisti, studiosi e pubblico in generale per il trattamento non sempre sensibile o appropriato di queste questioni [4].

**Canta (e spendi) che ti passa**

Nonostante i temi controversi, Ryan Murphy ha sempre dichiarato che *Glee* è una serie ottimista sul raggiungimento dei propri sogni. Niente meglio delle centinaia di canzoni rifatte e riarrangiate dalla serie comunica questo messaggio così esplicitamente. L'iniziale successo di *Glee* si basava proprio su questo concetto: sull'assistere a coreografie musicali di canzoni famose re-interpretate da un gruppo di studenti marginalizzati che esprimono le loro emozioni e il loro talento attraverso il canto e il ballo e che raggiungeranno infine anche il riconoscimento ufficiale con la vittoria alle gare nazionali nella terza stagione.

Difficile non farsi prendere dall'entusiasmo durante le esibizioni canore e le danze coreografate oppure semplicemente dopo una prova particolarmente ben riuscita in classe. *Glee* ha setacciato il

repertorio pop degli ultimi decenni, con particolare attenzione alle classifiche recenti. Non sono mancate polemiche sull'uso e l'abuso di alcune canzoni, o sull'effettivo apporto della canzone alla narrazione. Anzi, soprattutto le ultime due stagioni sono state criticate proprio per la discrepanza tra la storia e le canzoni, scelte più per far cassetta su iTunes che per approfondire ed avanzare l'arco narrativo degli episodi. Tuttavia, nei suoi momenti più felici *Glee* ha illustrato a perfezione l'armonia tra musica e narrazione e la loro influenza reciproca, come nell'episodio "La guerra dei Glee Club/Mash Off" della terza stagione in cui il mashup di due canzoni di Adele, "Rumor has it/Somebody like you," interpretato dalle Troubletones, il coro tutto al femminile di Mercedes, Santana e Brittany nato dallo loro divisione dalle Nuove Direzioni, rende precisamente la tensione emotiva di

Santana dopo che Finn aveva rivelato l'omosessualità della ragazza nel corridoio della McKinley (si veda la foto a pag.55).
È vero inoltre che a volte la serie stessa ha aiutato a portare cantanti alla notorietà, come nel caso dei Fun la cui canzone "We are young", usata nella terza stagione, ha scalato poi la top ten dopo la messa in onda dell'episodio "Crescere/Hold on to Sixteen".
Oltre alle cover famose, forse le canzoni migliori sono proprio quelle nate da mashup o duetti inediti o che si sposano con il talento canoro del cast e che si distinguono per originalità interpretativa, come per esempio, le versioni a cappella di "How Will I Know" di Whitney Huston o "Shake It Out" di Florence and The Machine, oppure il mashup di "Singin' in the Rain/Umbrella" fino all'originale "Looser Like Me." Fra i numeri individuali si ricordano "Teenage Dream" di Katy Perry, cantata da Blaine/Darren Criss, "Don't Rain on My Parade" dal musical *Fanny Girl*, cantata da Rachel/Lea Michele, "Beautiful" di Christina Aguilera, cantata da Mercedes/Amber Riley, "Mine" di Taylor Swift e "If I Die Young" di The Band Perry, cantate entrambi da Santana/Naya Rivera. *Glee* ha dedicato, inoltre, interi episodi a singoli musicisti - fra cui Madonna, Lady Gaga, Britney Spears, Michael Jackson, Whitney Huston, i Beatles, Stevie Wonder, Billy Joel - e persino ad album come "Rumors" dei Fleetwood Mac, a film come *La febbre del sabato sera* e a musical come il *Rocky Horror Show* e *Grease*.

**Transmedialità, social networks e fandom**

Grazie al connubio tra televisione e musica e ad un piazzamento strategico iniziale nella programmazione televisiva americana dopo il fortunato *American Idol* che già attirava milioni di telespettatori - a cui si sono presto aggiunti altri formati, come i concerti live e il film in 3D, e soprattutto social media come Twitter - *Glee* è diventato un fenomeno di portata mondiale. Oltre all'evidente transmedialità del franchise, sono i numerosi fans e le loro suddivisioni in molteplici fandom determinati dalle coppie e dai personaggi preferiti a sbalordire e incuriosire [5]. È su questo aspetto che ci si vuole soffermare in ultima analisi per capire la portata e l'impatto di questo show - per molti versi rivoluzionario e per altri assolutamente riprovevole - su una particolare comunità di fans accomunata dalla passione per certi personaggi e per la loro storia che condividono attraverso i social media e la pratica della fanfiction, cioè la scrittura di racconti inediti da parte dei fans.

Vale la pena di ricordare qui come la straordinaria rivoluzione tecnologica degli ultimi anni, con l'introduzione di social media come Facebook, Twitter e Tumblr e di altre piattaforme digitali create dagli appassionati o pilotate dai grandi network, abbia profondamente cambiato non solo la fruizione dei prodotti televisivi, ma anche la comunicazione e lo scambio tra i fans e i creatori di una serie. Se questi mezzi servono a pubblicizzare il prodotto e a mantenere alta l'attenzione del pubblico, costantemente stimolato da spoilers e anticipazioni, l'era digitale ha reso possibile anche la creazione di comunità online alternative e partecipative che fanno uso di "intelligenza collettiva" (Wu Ming p.156) e analizzano nei minimi dettagli lo sviluppo della storia e dei personaggi, che si scambiano idee e informazioni e che richiamano l'attenzione degli autori della serie su scelte o sviste nella narrazione esigendo di veder trattati determinati argomenti o trame in relazione ai propri personaggi preferiti.

In generale gli autori e i produttori sono attenti al rapporto col pubblico e ne conoscono le domande e le inclinazioni. A volte assecondano i fans, come nei recenti episodi di *Sherlock* [6], altre volte se ne infischiano, senza però mai ignorarli completamente, ben consapevoli del loro reale o eventuale lavoro pubblicitario gratuito a favore di serie televisive o saghe cinematografiche [7]. Spesso sono le fans e i fans stessi a intravedere il potenziale di certi personaggi prima ancora dei creatori, come appunto nel

caso di Brittany e Santana in *Glee*. Perché le storie che vediamo in televisione e al cinema oggi non vivono solo lì, come in passato non vivevano soltanto sulla pagina, ma prendono mille direzioni diverse nell'immaginario e nei racconti creati dai fans attraverso la scrittura di fanfiction, la creazione di trailers, video, disegni, set di foto, musica, grafica animata, tutti strumenti usati dai fans per accomodare e soddisfare la loro fantasia e i loro desideri, ma anche per crescere insieme e diventare più consapevoli della propria identità [8]. Insomma ci troviamo davanti sempre più a un'esplosione di produzioni dal basso appartenenti a quelle che Henry Jenkins ha chiamato "cultura convergente" e "transmedia storytelling" in cui le storie dei programmi televisivi, fra gli altri, eccedono il loro formato e sconfinano in altri generi, forme e media, ognuno con i propri codici e punti di forza tanto da far pensare a una vera e propria rivoluzione creativa [9]. Come scrivono i Wu Ming nella Prefazione italiana al libro di Jenkins, la transmedialità risponde "anche a un modello estetico, un nuovo modo di raccontare, informare, sabotare, divertire" [10].

Il caso di *Glee* è emblematico perché conta un vasto numero di fans giovanissimi, i "gleeks" appunto (dalla combinazione delle parole glee e geek, per appassionato, eccentrico ma anche inetto), assolutamente esperti di nuove tecnologie, pronti a fare di tutto per appoggiare i propri personaggi e le proprie coppie ideali e a inventare e diffondere storie su di loro quando la serie televisiva stessa non vuole o non può accontentarli. Basti pensare che sul solo sito di *Fanfiction.net*, *Glee* è al primo posto per numero di storie scritte dai fans basandosi sui personaggi della serie, con oltre 100,000 racconti. Inoltre, va ribadito, la novità di *Glee* è rappresentata anche dal tipo di personaggi amati dai fans e con i quali essi si immedesimano, in quanto dei tre principali fandom di *Glee*, due sono gay [11]. I fandom, identificati dalla crasi, o fusione in un unico appellativo, dei nomi della "coppia preferita" (ship da relationship o OTP per One True Pairing), sono rispettivamente Finchel (Finn e Rachel), la coppia protagonista della serie TV, interpretata da Lea

Michele e dal recentemente scomparso Cory Monteith, Klaine (Kurt e Blaine), la coppia gay interpretata da Chris Colfer e Darren Criss e Brittana (Brittany e Santana), la coppia di ex ragazze pon pon, migliori amiche per lungo tempo segretamente innamorate l'una dell'altra, interpretata da Heather Morris e Naya Rivera. Proprio su questa coppia e sulla sottocultura principalmente lesbica o di orientamento queer che la anima, e che l'ha fortemente voluta e sostenuta, si concentrerà l'attenzione dell'ultima sezione.

**Brittana: Basta un poco di *Glee***

Nate come figure di sfondo, secondarie ai personaggi principali della prima stagione della serie, Brittany e Santana hanno attirato l'attenzione delle fans grazie alla complicità delle due attrici che le interpretano. L'interesse delle telespettatrici, innescato anche dalla scaltrezza dei creatori, ha poi indotto Murphy e Falchuk a sviluppare la storia di questa coppia nelle stagioni successive, non senza momenti di tensione e frustrazione da parte delle fans che hanno spesso denunciato le debolezze della serie, mettendone in evidenza la misoginia nel trattamento dei personaggi femminili, come nel caso del forzato coming out di Santana nell'episodio della terza stagione intitolato "Le elezioni/I Kissed A Girl" in cui Finn Hudson orchestra un intervento per aiutare paternalisticamente la cheerleader a sentirsi accettata nella sua diversità, togliendole capacità decisionale e soggettività in merito. Dando rilievo alla buona azione di Finn, che così dimostra la sua tolleranza civica, l'episodio elide anche il ruolo di Brittany, la compagna bisessuale di Santana, che nel corso dell'episodio viene relegata al ruolo di spettatrice, senza poter proferire una parola.

Santana e Brittany appaiono per la prima volta insieme nel secondo episodio della serie, intitolato "La strada per il successo/ Showmance," cantando insieme a Quinn "I Say A Little Prayer," con cui tutte e tre entrano a far parte del Glee club. Se i dialoghi e le battute a loro disposizione diventeranno sempre più numerosi, tanto da permettere loro il passaggio da personaggi ricorrenti a principali a partire dalla seconda stagione, fin da subito la loro relazione si basa non sulle parole, ma sugli sguardi d'intesa, sui sorrisi reciproci, sul contatto fisico. È proprio il non detto a scaturire l'immaginazione di una parte del pubblico, soprattutto, ma non solo, lesbico e queer - abituato storicamente a codici di comportamento femminili mascherati e alternativi alla cultura

dominante eterosessuale ed eteronormativa - che legge nei loro gesti e nei loro atteggiamenti quello che non si può dire apertamente perché alla scuola superiore tutto questo costituisce ancora un tabù. Cominciano quindi speculazioni e supposizioni tra le comunità di fans online sulla vera natura della relazione tra le due cheerleaders, su quello che succede tra di loro dietro le quinte. In breve, nasce il fandom Brittana e cominciano le fanfiction per compensare e integrare le carenze della narrazione, storie che collocano le due cheerleaders al centro dell'azione rendendo la loro esperienza di coppia significativa per le fans.

Nel tredicesimo episodio della prima stagione, intitolato "Le provinciali/Sectionals," gli autori soffiano sul fuoco dei sospetti alludendo alla possibilità che le due ragazze, già rappresentate come promiscue, abbiano anche incontri sessuali tra di loro, tramite l'uso di un'ambigua battuta pronunciata da Brittany durante una conversazione al telefono tra vari membri del Glee club, in cui dichiara che "fare sesso con qualcuno non vuol dire starci insieme" ("sex is not dating"), altrimenti lei e Santana sarebbero una coppia ("if it was Santana and I would be dating"). È sufficiente per alimentare le attese e le aspettative delle fans che pur prestando attenzione al canone stabilito da *Glee* continuano ad esplorare i contorni della relazione tra Brittany e Santana nel fanon, il canone dei fans, o in AU (alternative universe).

La seconda stagione è considerata la più importante per Brittana e quella in cui l'arco della coppia viene maggiormente sviluppato e meglio trattato da un punto di vista narrativo. Nel secondo episodio, "Brittany/Britney," ha luogo una sequenza fantasy in cui

Brittany e Santana ballano insieme con toni apertamente erotici sulle note di "Me Against the Music" originariamente interpretata proprio con allusioni saffiche dalla Spears e da Madonna (si veda la foto a pag.62). Nel quarto episodio, intitolato "Sfida a coppie/Duets," le due ragazze sono voyeuristicamente riprese abbracciate sul letto mentre si scambiano effusioni. Brittany vorrebbe che cantassero insieme, ma Santana si rifiuta per paura di ammettere che la loro intimità è qualcosa di più che semplice sperimentazione e divertimento. Da questo episodio in avanti e fino alla fine della stagione continuerà l'esplorazione della dinamica amorosa tra le due cheerleaders, tra separazioni, relazioni con altri personaggi maschili e sguardi languidi e tormentati a distanza.

"Sexy" è forse l'episodio-chiave per capire l'impatto di Brittana sull'immaginario di schiere di fans e telespettatrici. Qui la narrazione finalmente si concentra sulle due ragazze e le trasforma da macchiette a figure cariche di materia psicologica ed emotiva. Dopo un dialogo tra le due nella camera da letto di Santana, in cui Brittany le chiede di essere onesta perché "con i sentimenti (ogni relazione) è migliore" ("with feelings it's better"), e un'intensa versione folk di "Landslide" di Stevie Nicks dei Fleetwood Mac, a far da metafora alla passione romantica e alla scoperta di un sé diverso, la cheerleader ispanica confessa finalmente il proprio amore all'amica in un affollato corridoio della scuola. La sequenza, soprannominata 'hurt locker' dalle fans, è ormai diventata un classico per il fandom e non solo. Molte fans hanno dichiarato di essere rimaste profondamente colpite da

questa scena commovente in cui la sempre graffiante Santana si rende vulnerabile mettendo a nudo le proprie emozioni, compresa la paura di essere derisa dai compagni di scuola per essere lesbica. È la svolta nella relazione tra Santana e Brittany. Non possono ancora essere insieme, ci saranno altri alti e bassi, momenti d'intesa e momenti d'accusa, ma la direzione indicata dalla narrazione è ormai inevitabile e si concretizzerà nella terza stagione quando Brittana diventerà una coppia apertamente fiera e felice. Per il loro primo bacio televisivo bisognerà aspettare, invece, parecchi episodi, fino a quello di San Valentino, il tredicesimo, intitolato "Cuore/Heart," non a caso scritto da Ali Adler, autrice di alcuni fra gli episodi più riusciti della terza stagione, almeno dal punto di vista di Brittana e della Dannata Trinità (si veda anche l'episodio "Le Nazionali/Nationals"), in una serie che nonostante l'apertura alla diversità continua ad essere in larga parte maschilista e poco generosa nei confronti del pubblico femminile, lesbico e queer.

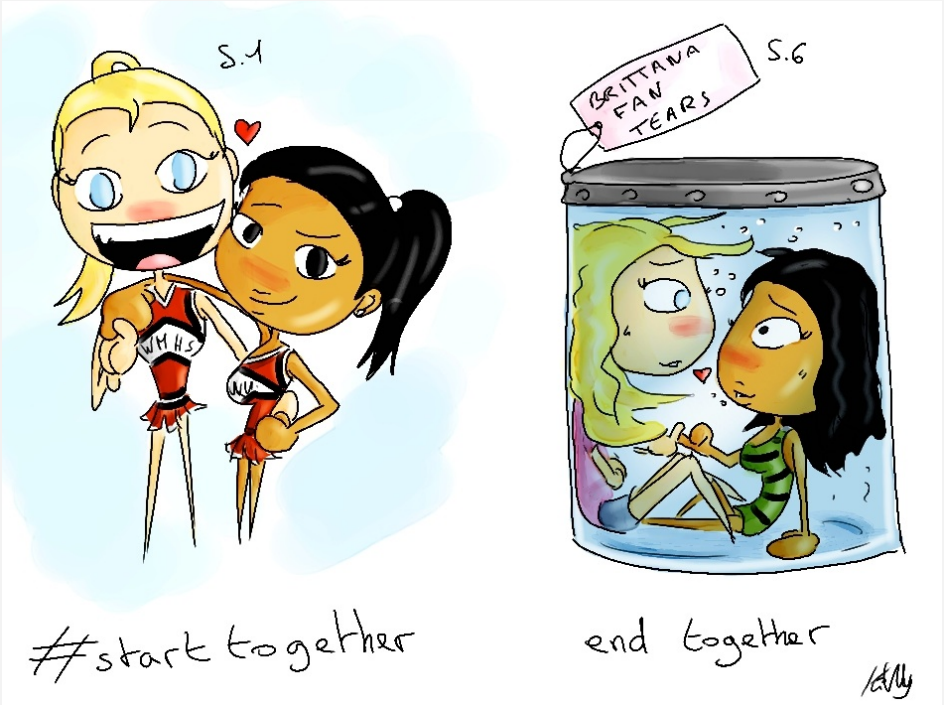
La quarta stagione segna addirittura la separazione di tutte le coppie principali della serie. Nel quarto episodio intitolato "Fine di una storia/The Break Up" Santana e Brittany, Kurt e Blaine, Rachel e Finn, e persino Will ed Emma si separano per vari motivi, alcuni poco convincenti, una scelta dei creatori probabilmente per cercare di mantenere l'attenzione dei telespettatori su due set distinti, quello di Lima e quello di New York. Durante la stagione sono Brittana e le loro fans a farne le spese più degli altri fandom. Il penchant di *Glee* per il metaracconto diventa finanche crudele quando nel nono episodio intitolato "Canto del cigno/Swan Song" la narrazione fa rompere la quarta parete a Brittany per dire a Sam, che la corteggia e diventerà da lì a poco il suo ragazzo, che se la comunità di bloggers lesbiche sapesse di queste sue avances gli rovinerebbero la sua bella faccia. Si tratta di una battuta gratuita, fatta pronunciare ad un personaggio amato dalle fans di Brittana che non fa che deridere e sminuire un intero fandom, insultandolo e riducendolo ad un gruppo di pazze furiose. Non a caso l'episodio ha scatenato le ire delle dirette interessate, comprese alcune delle giornaliste chiamate in causa [12].

Brittany e Santana sono apparse insieme successivamente solo negli episodi "Una vera diva/Diva" in cui Santana si trasferisce a New York, e nell'ultimo della quarta stagione, "Tutto o niente/All or Nothing", in cui Brittany, finalmente riconosciuta come genio,

viene accettata al MIT di Boston. Molte fans pensavano che quella sarebbe stata l'ultima volta per Brittana, ma sono state piacevolmente sorprese. La gravidanza di Heather Morris ha ritardato la sua apparizione nella quinta stagione fino al centesimo e centunesimo episodio dove la coppia Brittana ha ribadito l'amore e la dedizione l'una per l'altra in alcune scene intime dai dialoghi insolitamente delicati. Permane, tuttavia, l'incertezza sul futuro della coppia nell'ultima stagione della serie, la cui spirale viene ironicamente immortalata nella vignetta #starttogetherendtogether di Kiwy con chiara allusione ad un hashtag creato da Naya Rivera su Twitter per celebrare Brittana.

Inaspettatamente, infatti, Naya Rivera non ha partecipato all'episodio finale della quinta stagione in cui appariva di nuovo Brittany, e ritornerà nella sesta solo come ospite ricorrente, e non con un ruolo principale, come farà molto probabilmente anche Heather Morris. Nel frattempo *Glee* risulta ormai come una serie alla deriva. Con meno di due milioni di telespettatori il finale della quinta stagione andato in onda negli USA ha registrato lo share più basso dell'intera serie. Gli autori sembrano avere smarrito creatività e immaginazione a favore dell'autoreferenzialità più totale, tanto che ora *Glee* sembra essere diventato metaracconto di se stesso, con Rachel Berry che lascia Broadway per gli studios televisivi di Los Angeles, praticamente seguendo le orme di Lea Michele, l'attrice che la impersona.

Anche a fronte di queste mancanze da parte dei produttori, si può asserire che la miglior parte di *Glee* sopravviva nei fandom e nell'attivismo creativo di fans e shippers. Per quel che riguarda



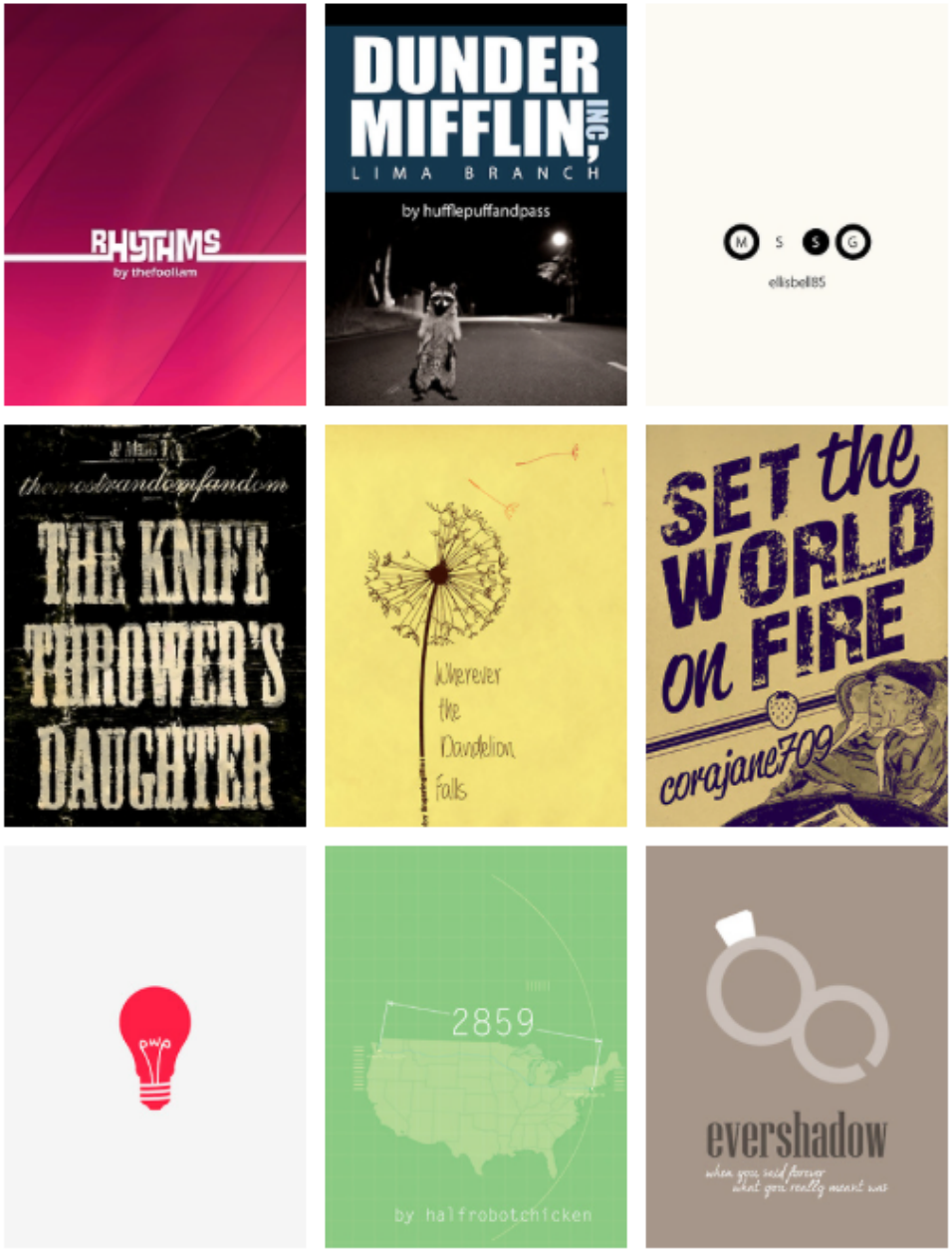

#Starttogetherendtogether

Brittana, possiamo dire che molte ragazzine hanno avuto per la prima volta non solo la possibilità di osservare personaggi della loro età attraversare crisi e dilemmi che in alcuni casi le riguardano molto da vicino, ma anche l'opportunità di condividere le loro passioni con un'intera comunità di fans proveniente da ogni parte del mondo, grazie ai social media e occasionalmente anche a ritrovi dal vivo. Si ricorda per esempio, il cosiddetto Gleeffoni Day, organizzato dal festival del cinema per ragazzi di Giffoni che l'anno scorso ha ospitato Naya Rivera e l'anno prima Dianna Agron, mentre quest'anno è stata la volta di Lea Michele. Inoltre ad agosto 2014 a Richmond in Virginia si è tenuta per la prima volta una convention di fans di Brittana chiamata appunto Brittanacon.

L'arte e la letteratura prodotta dalle fans e distribuita gratuitamente tramite i social media rimane la testimonianza più tangibile, nella propria transitorietà, della passione e dell'intraprendenza del fandom. D'altronde sono le fans e i fans i veri esperti di una serie e dei suoi personaggi e ogni fandom, per quanto spontaneo, ha le proprie regole e i propri codici [13]. Nel caso di Brittana, ci sono fans a cui altre fans fanno riferimento e che producono analisi di singole scene e di interi episodi o archi narrativi così acute e perspicaci da far invidia ai migliori critici televisivi e letterari [14]. Esistono, inoltre, racconti scritti dalle fans con l'aiuto di beta, editori volontari che lavorano anche loro gratuitamente e l'incoraggiamento di altre fans che ne recensiscono i singoli capitoli, che sono diventati imprescindibili all'interno del fandom. Tra i tanti di Brittana, si ricorda, per

esempio, “The Knife Thrower’s Daughter” (“La figlia del lanciatore di coltelli”) di JJ, ambientato nell’universo alternativo di un circo negli Stati Uniti del 1898. A essere rilevante non è solo l’accurata ricerca storica sul periodo e la cura nella descrizione psicologica dei personaggi, ma anche la critica letteraria che la fanfiction stessa ha generato in aggiunta a disegni e colonne sonore, tanto da essere stata addirittura paragonata a Dickens e alla saga di *Harry Potter* [15]. Se molte storie sono in inglese, altre si trovano anche in italiano sui portali di fanfiction, oppure sono appositamente tradotte per il pubblico italiano da un dedicato gruppo di fans sul blog *Brittana Fanfiction Den*. Occorre, infine, far presente che alcune storie e alcune autrici sono particolarmente seguite per l’approccio apertamente femminista, a favore di una sana e consapevole sessualità lesbica e queer, argomento poco frequentato dai media e su cui esistono non solo tabù ma anche mancanza di informazione vera e propria [16].

Indubbiamente sono molteplici le ragioni che attraggono ed appassionano il pubblico a una particolare serie televisiva e ai suoi personaggi. I creatori di una serie sono certamente i primi a dover essere riconosciuti come autori, ma il lavoro dei fans non è meno importante e va ben oltre un atteggiamento consolatorio. Henry Jenkins ha affermato che “la fanfiction è un modo della cultura di riparare al danno fatto in un sistema in cui i miti contemporanei appartengono alle corporations invece che alla gente” [17]. In un recente articolo su *NewStatesman*, la giornalista inglese Laurie Penny ha aggiunto che la perplessità dei creatori di una serie nei confronti dei fans è dovuta non solo al tipo di storie



che questi ultimi scrivono e che i primi non si sarebbero mai sognati di inventare, ma anche al fatto che spesso questi fans appartengono a gruppi demografici molto differenti e lontani - per razza, etnia, classe, genere, età, sessualità e così via - dai privilegi degli autori ufficiali. In questo senso il potenziale dei fandom appare davvero rivoluzionario per la capacità di far emergere quei punti di vista che altrimenti continuerebbero a rimanere inespressi. Nel caso della nostra serie TV, basta un poco di *Glee* per dar vita ad un mondo di fantasia molto più ampio di quello canonico, capace di immaginare realtà alternative e nel contempo di trasformare la presente rendendola più accettabile e piacevole a comunità ancora marginali.

*Dedicato a tutte le fans di Brittana, "proudly so".*

**Note**

*Il saggio è basato soprattutto sulla ricezione della serie negli USA più che sul suo impatto in Italia. Tutte le traduzioni dall'inglese, tranne i titoli degli episodi, sono dell'autrice. Per informazioni sull'edizione italiana si veda anche Wikipedia Glee.

[1] Cfr. Lori Montalbano, "To Glee or Not to Glee: Exploring the Empowering Voice of the Glee Movement", in *Queer Media Images: LGBT Perspectives*, a cura di Jane Campbell e Theresa Carilli, Lexington Books, Lanham, Maryland, 2013, p.56 e Megan M.Wood e Linda Baughman, "Glee Fandom and Twitter: Something New, or More of the Same Old Thing?" *Communication Studies* 63.3 (2012), p.330.

[2] Cfr. Lauren Hoffman, "294 Issues Glee Has Addressed in 99 Episodes", *Vulture*.

[3] "Don't stop believing" viene cantata durante la prima stagione, nella puntata sui campionati provinciali e poi nell'ultima puntata, dedicata ai campionati regionali, nella quarta stagione durante l'episodio intitolato "Originale/Sweet Dreams" e nella quinta stagione nell'episodio numero 101 intitolato "Nuove Direzioni/ New Directions" in cui il Glee club viene definitivamente sciolto.

[4] Cfr. fra gli altri, Franklin, Salyers, Wolf e Schweisberger.

[5] Montalbano cit., Wood e Baughman cit. e John Wolf e Valerie Schweisberger, "Should We Stop Believin'?: *Glee* and the Cultivation of Essentialist Identity Discourse", in *Queer Media Images,* cit.

[6] Emily Nussbaum, "Fan Friction", *The New Yorker*, 27 gennaio 2014. Ultima consultazione 1 giugno 2014, p.72 nell'edizione cartacea.

[7] Cfr. Wood e Baughman, cit. p.340.

[8] La cultura dei fans ha una lunga tradizione che precede internet e che qualcuno fa risalire addirittura all'*Eneide* di Virgilio in quanto il poeta latino prende a prestito Enea dall'*Illiade* di Omero (Lev Grossman p.xiv) creando essenzialmente uno spinoff. Altri citano *Sherlock Holmes* di Arthur Conan Doyle come antesignano (Nussbaum p.72) ma dovremmo ricordare anche il *Pinocchio* di Collodi, nato negli stessi anni. Se di cultura di massa televisiva si parla, la saga di *Star Trek* ha sicuramente un

posto di primo piano in quella che viene definita slash/fiction, l'accoppiamento di personaggi che non costituiscono una coppia romantica nella storia ufficiale, come Kirk e Spock e che invece lo diventano nei racconti dei fans. Tuttavia, è con l'arrivo di internet che il fenomeno dei fandoms è definitivamente esploso. Cfr. l'antologia *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*, a cura di Karen Hellekson e Kristina Busse, McFarland, Jefferson, North Carolina, 2006.

[9] Cfr. Henry Jenkins, *Convergence Culture,* pp.95-96, Wu Ming p.168. In *New Italian Epic* Wu Ming 2 cita dal blog di Jenkins per sottolineare l'importanza della "scrittura narrativa," spesso screditata rispetto al saggio critico: "le storie dei fan non sono semplici 'estensioni' o 'continuazioni' dell'originale. Sono argomentazioni costruite attraverso nuove storie piuttosto che con saggi critici. Mentre un saggio letterario usa un testo per rispondere a un altro testo, la fan fiction, usa la fiction per rispondere alla fiction".

[10] Cfr. Wu Ming, *Prefazione* a *Cultura Convergente* di Henry Jenkins, Apogeo, Milano, 2007.

[11] Cfr. Montalbano, cit., p.55.

[12] Cfr. il riassunto dell'episodio, re-intitolato "Somethin' Stupid" dal titolo della canzone cantata da Brittany e Sam durante il corteggiamento, fatto dalla giornalista Heather Hogan per il sito di cultura lesbica *AfterEllen.com*. La Hogan ha poi scritto ancora sull'arroganza dei creatori di *Glee*, e sull'importanza della fanfiction come strumento di resistenza sul proprio blog: "Write your own Brittana stories, meet your own ancient needs. Fandom has always done Brittana better anyway. You knew the truth of them before the writers did, and you'll know the truth of them long after Fox pulls the plug."

[13] Nonostante il lavoro esemplare di Henry Jenkins, da *Textual Poachers* (1993) a *Spreadable Media* (2013) e altri studiosi e studiose di nuovi media, va detto che sono forse i fans stessi - o le fans stesse, dato che sono in maggioranza donne e ragazze a fare parte di questi mondi - a produrre le più acute e suggestive riflessioni sull'universo dei fandom. Si veda la definizione di fandom, intitolata "In lieu of life," apparsa sul blog di una fan dallo pseudonimo hesychasm.

[14] Cfr. per esempio le Brittananalisi di JJ sul suo tumblr themostrandomfandom. L'autrice, che si identifica come eterosessuale, ha un MFA (Master in Fine Arts) in poesia e insegna all'università. Si segnala inoltre "The Glee Post Archive" di Dr. She Bloggo, una blogger con un background in film e interessanti riflessioni stilistiche sulla serie e i suoi personaggi.

[15] Si vedano al riguardo le analisi di "The Knife Thrower's Daughter" fatte da DoctorRuth, il blog in cui l'autrice della fan fiction, JJ. discute le proprie fonti di ispirazione per il racconto e il tagging a questo dedicato sul suo sito, una vera miniera meta e transmediale".

[16] Su questo aspetto in particolare si vedano i racconti di Lily, Master in Counseling e specializzazione in sessuologia, autrice di molteplici fanfictions su Brittana, inclusa l'ultima ambientata nel periodo della grande emigrazione italiana a New York all'inizio del ventesimo secolo, intitolata "Lilies of the Bowery".

[17] La traduzione di questa citazione di Jenkins è la mia. Diverse fonti la attribuiscono al suo libro *Textual Poachers*, ma in mancanza di una pagina esatta, si preferisce rimandare al sito Goodreads che la menziona sotto la voce dell'autore.

La riflessione di Jenkins riguardo al ruolo riparatore della cultura dei fandom contro i danni delle corporations non è da sottovalutare, ma va approfondita. Al di là del senso liberatorio e ottimistico che la frase può ispirare, va ricordato che "i danni delle corporations", e in generale di un sistema come quello capitalistico, basato sulla mercificazione e danarizzazione di qualsiasi cosa, persona e mezzo, sono assai insidiosi. Infatti, la gratuità e generosità creativa che caratterizza la pratica della fanfiction, e ne costituisce il suo punto di forza, possono essere alquanto vulnerabili alla pirateria e alla contraffazione. A mò di esempio, si segnala il caso di una fan di Faberry (coppia immaginaria costituita da Quinn Fabray e Rachel Berry di *Glee*) che ha scoperto che la propria fanfiction "Should Have Asked For Directions" era stata eterosessualizzata e pubblicata in Inghilterra in versione cartacea. La fan ha immediatamente assunto un avvocato e bloccato la distribuzione, rendendo poi pubblico sul suo blog l'accaduto e invitando altre fans a proteggere il proprio lavoro intellettuale.

A sorpresa l'articolo che celebrava la presunta autrice inglese adolescente e scrittrice nonostante gravi avversità (un trucco che provoca sempre commozione), rivelava anche nelle ultime righe, che la giovane era già alle prese con una nuova storia, ambientata in un circo nel 1898, in cui la protagonista si innamorava del figlio del lanciatore di coltelli, ovvero la versione rigorosamente eterosessuale della fanfiction di JJ su Brittana.

Se in questo caso le due fans vittime del furto della loro proprietà intellettuale ne sono uscite quasi illese (si vedano al proposito la dichiarazione di JJ e i commenti di Lily) è importante aggiungere un'altra considerazione riguardante la natura e il significato ideologici della "corruzione" di queste storie. Oltre

all'appropriazione indebita va sottolineato anche un altro aspetto inquietante, ma non sorprendente, della vicenda, e cioè, la eterosessualizzazione delle due storie rubate, il loro sfiguramento da racconti trasformativi intesi a valorizzare e raggiungere proprio esperienze marginalizzate, e la loro omologazione e assimilazione alla sessualità dominante. Non si tratta solo di una utilitaristica alterazione dettata dall'esigenza di far quattrini assecondando la maggioranza, ma della soppressione di un immaginario simbolico altro e diverso che rapina e depaupera la comunità LGBTQ, in primo luogo, ma immiserisce tutti nel contempo. In ultima analisi questa vicenda, tuttavia, non indebolisce, bensì riafferma la necessità del lavoro di contronarrazione operato dai fans perché "l'unica alternativa per non subire una storia è raccontare mille storie alternative" (Wu Ming, *New Italian Epic*, p.164).

**Blog**


Basketblazer, Glee: Relationship chart 3.0. Ultima consultazione 6 agosto 2014.

Brittana Fanfiction Den, "Fanfiction". Ultima consultazione 1 giugno 2014.

Creamsicles-r-delicious, Brittana Fanfic Covers. Ultima consultazione 5 agosto 2014.

DoctorRuth, "What I Am Talking About When I Talk About Fanfiction's Literary Form". Ultima consultazione 1 giugno 2014.

DoctorRuth, "A Beta's Companion to 'The Knife Thrower's Daughter,' Chapter 13, 'Birthday Girl'". Ultima consultazione 1 giugno 2014.

DoctorRuth, "Sexy Analysis, Or, More Soberly: On Sex in Brittana Fanfiction, Part I Conclusion – 'The Knife Thrower's Daughter'." Ultima consultazione 1 giugno 2014.

Dr She Bloggo, The Glee Archive Project. Ultima consultazione 27 luglio 2014.

Dr She Bloggo, About the Bloggo. Ultima consultazione 27 luglio 2014.

Glee Relationships, Onlinedating.org.

Heather Hogan, Tumblr Post, 19 gennaio 2013. Ultima consultazione 1 giugno 2014.

JJ, "Observations of a Crazy Brittanalyst". Ultima consultazione 1 giugno 2014.

JJ, "The Knife Thrower's Daughter". Ultima consultazione 1 giugno 2014.

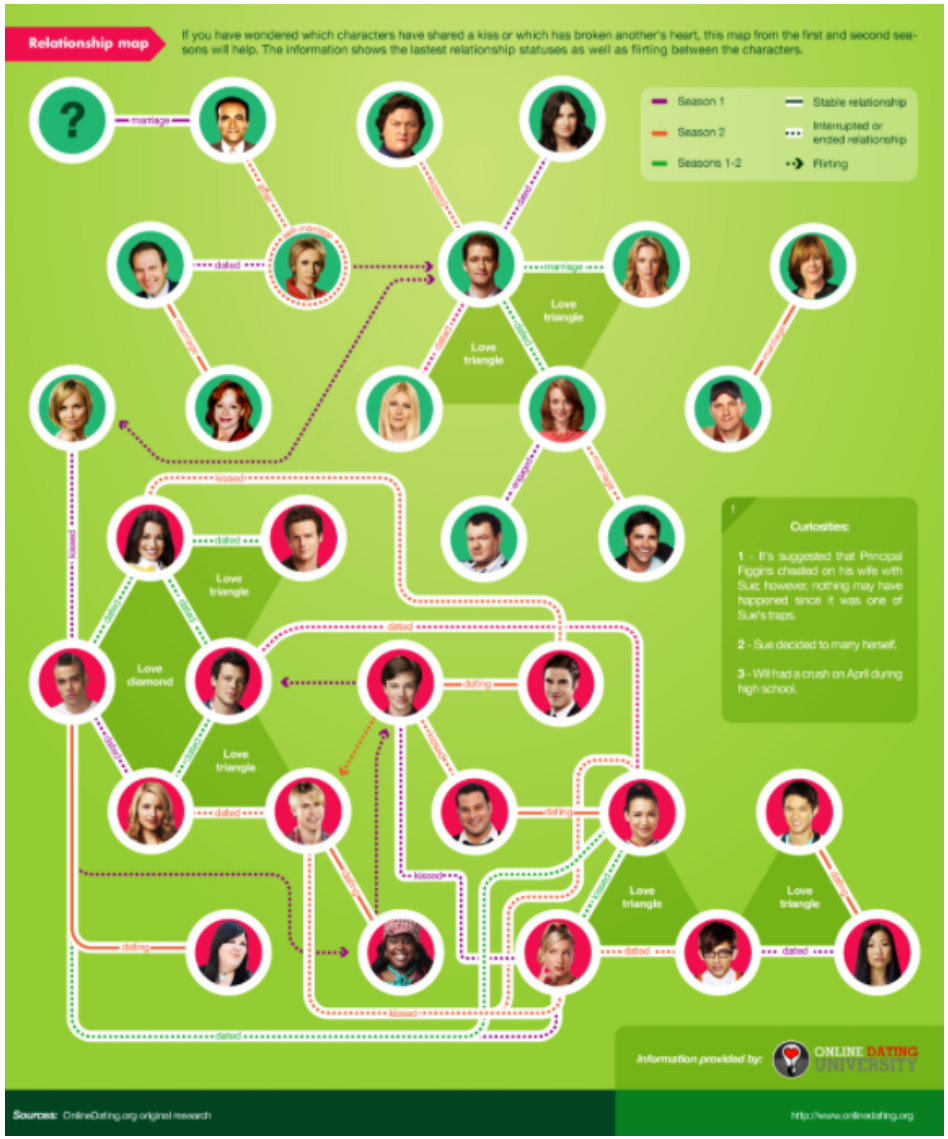
Kiwys-chibis, vignetta #starttogetherendtogether. Ultima consultazione 5 agosto 2014.

Lily, Tumblr Profile. Ultima consultazione 1 giugno 2014.


**Bibliografia**


Nikki Finke, "Emmys Q&A: Ryan Murphy About Glee", *Deadline Hollywood*, 5 agosto 2011. Ultima consultazione 31 maggio 2014.

Nancy Franklin, “Teen Spirit: The joyful noise of ‘Glee’” *The New Yorker*, 10 maggio 2010. Ultima consultazione 31 maggio 2014.




Lev Grossman e Anne Jamison, *Forward. Fic: Why Fanfiction Is Taking Over The World,* Smart Pop/BenBella Books, Dallas, TX , 2013. xi-xiv.

Karen Hellekson e Kristina Busse (a cura di), *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*, McFarland, Jefferson, North Carolina, 2006.

Lauren Hoffman, “294 Issues and Dramatic Situations Glee Has Addressed in 99 Episodes”, *Vulture*, 18 marzo, 2014. Ultima consultazione 31 maggio 2014.

Heather Hogan, "'Glee' recap (4.09): Somethin' Stupid", *AfterEllen*, 7 dicembre 2012. Ultima consultazione 1 giugno 2014.
Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York 2006.
Henry Jenkins, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, Routledge, New York, 2013. Prima pubblicazione 1992.
Henry Jenkins, Sam Ford, and Joshua Green, *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*, New York University Press, New York, 2013.
Lori Montalbano, "To Glee or Not to Glee: Exploring the Empowering Voice of the *Glee* Movement", in *Queer Media Images: LGBT Perspectives*, a cura di Jane Campbell e Theresa Carilli, Lexington Books, Lanham, Maryland, 2013, pp.55-62.
Emily Nussbaum, "Fan Friction. 'Sherlock' and its audiences", *The New Yorker*, 27 gennaio 2014. Ultima consultazione 1 giugno 2014.
Eugénie Olson, "Do Bisexual Face More Health Risks?", *Cosmopolitan*, 19 luglio 2014. Ultima consultazione 24 agosto 2014.
Laurie Penny, "Sherlock and The Adventure of The Overzealous Fanbase", *NewStatesman*. Ultima consultazione 20 maggio 2014.
Megan M.Wood e Linda Baughman, "Glee Fandom and Twitter: Something New, or More of the Same Old Thing?" *Communication Studies* 63.3 (2012), pp.328-344.
Rosalinda Salemi, "Benvenuti nell'era della bisex generation", *L'Espresso*, 20 agosto 2014. Ultima consultazione 24 agosto 2014.
Tanner Salyers, "Why is Glee So Gay?". 21 febbraio 2012. Ultima consultazione 31 maggio 2014.
John Wolf e Valerie Schweisberger. "Should We Stop Believin'?: *Glee* and the Cultivation of Essentialist Identity Discourse", in *Queer Media Images: LGBT Perspectives*, a cura di Jane Campbell e Theresa Carilli, Lexington Books, Lanham, Maryland, 2013, pp.157-169.
Wu Ming, *New Italian Epic: Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino, 2009.
Wu Ming, Prefazione a *Cultura Convergente* di Henry Jenkins. Apogeo, Milano, 2007. Ultima consultazione 20 maggio 2014.

di Giorgio Busi-Rizzi

# LES REVENANTS

## SCHEDA TECNICA

**Titolo originale** ***Les Revenants***

**Anno** 2012 (Francia)

**Stagioni** 1 (8 episodi) confermata

**Network** Canal+

**Creatore** Fabrice Gobert

**Cast principale**

Jenna Thiam è Léna

Yara Pilartz è Camille

Jean-François Sivadier è Pierre

Frédéric Pierrot è Jérôme

Anne Consigny è Claire

Clotilde Hesme è Adèle

Brune Martin è Chloé

Pierre Perrier è Simon

Samir Guesmi è Thomas

Guillaume Gouix è Serge

Grégory Gadebois è Toni

Ana Girardot è Lucy

Swann Nambotin è Louis/Victor

Céline Sallette è Julie

Alix Poisson è Laure

Laetitia de Fombelle è Madame Costa

**Trama**

In un'imprecisata cittadina della provincia francese, circondata dalle Alpi e da una diga artificiale, alcuni abitanti morti anni prima iniziano a ritornare. Le loro fattezze, la loro personalità, sono le stesse che avevano subito prima di morire; mangiano (spesso e voracemente) e dormono (ma non facilmente), e quasi nessuno ricorda nulla del proprio decesso.

La serie segue le vicende di alcuni di loro: l'adolescente Camille, che pare capace di comunicare telepaticamente con la gemella Léna; il tenebroso Simon, suicidatosi poco prima della nascita di sua figlia Chloé (e che nel corso della stagione concepirà un altro figlio con la sua compagna di allora, Adèle); il piccolo Louis, taciturno e problematico, che verrà adottato (e ribattezzato, in assenza di informazioni circa la sua identità, Victor) dall'infermiera Julie; l'irruenta signora Costa e il serial killer Serge, ucciso anni prima dal fratello Toni per mettere fine ai suoi delitti.

Tra i vivi, l'attenzione è focalizzata sulla famiglia di Camille, i cui genitori, separatasi dopo la sua morte, cercano un modo per ritrovare l'unità perduta; su Thomas,

nuovo compagno di Adèle e capitano della polizia locale, ossessionato dall'idea di proteggere la sua famiglia e la sua comunità; su Pierre, carismatico predicatore dall'oscuro passato; su Lucy, una medium capace di contattare i morti attraverso rapporti sessuali con i propri clienti; su Julie che, dopo essersi trovata in fin di vita (e forse oltre) in seguito a un'aggressione di Serge anni prima, ha scelto di isolarsi da tutti, compresa la sua ex compagna, Laure.

La situazione, già complessa, subirà una repentina accelerazione dopo il ritorno dei "revenant": Thomas cercherà di incastrare Simon, accusandolo del tentato omicidio di Lucy (opera invece del redivivo Serge, che forse verrà redento da Léna); Victor scoprirà di suscitare allucinazioni senza riuscire però a controllarle, causando la morte di due persone; l'acqua inizierà a fuoriuscire, nonostante l'apparente tenuta della diga, inondando la centrale elettrica e causando un black out; gli abitanti della cittadina si coaguleranno intorno alla Main Tendue, la comunità religiosa, situata in una posizione sopraelevata rispetto al paese, equipaggiata per fronteggiare possibili eventi apocalittici e in un secondo momento protetta dalla polizia. Lì verranno raggiunti dai revenant, coordinati da Lucy, per proporre uno scambio: i pochi di loro rifugiati alla Main Tendue in cambio di Chloé. Quando però Lucy richiederà che anche Adèle, incinta di Simon, si unisca all'orda dei non-morti, Thomas farà barricare la comunità dietro le saracinesche abbassate della congregazione, dal cui interno lo spettatore osserverà l'epilogo: a rumori di spari e colluttazioni seguirà il silenzio, e il mattino seguente poliziotti e revenant saranno scomparsi, e il paese sottostante di nuovo completamente inondato, come trentacinque anni prima.

**La serie**

Quello che si disvela nel corso delle otto puntate di questa prima stagione è un gioco continuo di sovversioni e rifrazioni, in cui "gli assenti sono presenti, i poveri ricchi, gli incapaci validi e […] i morti sono vivi": e questi morti sono estremamente vitali nel loro voler mangiare, avere rapporti sessuali, tentare di chiudere quanto lasciato incompiuto nella loro esistenza. I vivi invece si distinguono per il loro dolore, per la loro incapacità di separarsi dal passato, per il loro senso di colpa, per la loro rassegnazione o la loro inadeguatezza: Thomas, guardiano preoccupato della comunità e voyeur sofferente della relazione tra la sua compagna e il suo ex, prova invano a difendere la frontiera dell'ordine naturale delle cose; Pierre non riesce a concretizzare il suo carisma se non nella delirante preparazione ad una auspicata apocalissi; Serge da vivo mangia le sue vittime, incarnando il motivo cannibalesco tradizionalmente associato ai morti viventi.

Non stupisce dunque la difficoltà anche lessicale incontrata dalla critica, che ha provato a riferirsi alla serie rifacendosi al motivo analogo più noto nella cultura popolare contemporanea, cioè gli zombie (e quindi a serie come *The Walking Dead*, molto diversa ma nota a un pubblico ampio, e la più affine *In the Flesh*), coniando etichette ad hoc (le più felici quelle di "zombie drama" o di serie con "non morti amichevoli"), o spiegando che "si tratta di

una forma di drama molto più riflessiva: un trattato sulla perdita, l'appartenenza, e come le comunità reagiscono ai cambiamenti", in cui i non-morti "non si comportano come gli zombie normali – hanno un aspetto e un comportamento piuttosto vivi", "si vestono, si fanno un panino e vanno al pub come tutti noi".

Né stupisce che la scrittura abbia richiesto più di un anno e mezzo, con lo scopo di affrancarsi "dal modello degli zombie dei film di Romero […], privilegiando invece l'intimo e un realismo fantastico piuttosto che un fantastico duro e puro", come afferma Fabrice Gobert, creatore della serie. Gobert, scelto per il buon lavoro fatto con il surreale lungometraggio *Simon Werner a disparu…* (candidato ai César come migliore opera prima), con *Les revenants* esordisce nelle serie tv con un budget importante: 11 milioni di euro, in coproduzione tra Haut et court e Canal+, dirigendo quattro episodi (tre sono diretti da Frédéric Mermoud e l'ultimo è a due mani) e sceneggiandone tutte le puntate con la collaborazione di Fabien Adda (quattro) e Emmanuel Carrère (cinque) [1], reduce dal successo internazionale di *Limonov* (che in maniera simile affermava che lo scopo era "trattare una situazione non-realistica in modo realista".

Un gruppo di autori notevole per un obiettivo ambizioso: realizzare l'idea, in fieri dal 2007, di sottoporre a una riscrittura radicale l'omonimo film del 2004 di Robin Campillo, prodotto sempre da Haut et court, che era, ancora diversamente, un "drama sociologico su come accoglieremmo davvero i nostri cari risorti". Via allora l'ambientazione metropolitana in favore della Savoia, scelta da Gobert che la ricordava misteriosa e inquietante dalle vacanze invernali che faceva da ragazzo [2], ma molto ben conosciuta anche da Carrère, che in quelle zone ha ambientato due romanzi (*La settimana bianca* e il libro-inchiesta *L'avversario*); scurita (un effetto realizzato filmando sempre tra le quattro del pomeriggio e le nove di sera) e curatissima la fotografia, affidata a

Patrick Blossier, modelli dichiarati le opere del fotografo americano Gregory Crewdson e in ambito cinematografico *Lasciami entrare* e *Twin Peaks*; largo, infine, allo straordinario lavoro dei Mogwai sulla soundtrack.
Ne risulta un lavoro di ampio respiro, capace di parlare una lingua universale facendo leva sulle peculiarità locali (gli scorci, la conformazione delle case) e scegliendo di ibridarle con alcuni stereotipi non solo tematici ma anche scenografici (evidente nei due locali – gli americaneggianti Lake Pub e American Diner – come nei frequentissimi poster di film hollywoodiani alle pareti), incassando in risposta un rotondo 92 su Metacritic, con recensioni che sottolineano che

*molto dell'atmosfera deriva dalla location. L'ambientazione alpina sembra importante quanto gli stessi personaggi, e le piccole case moderniste riescono a trasmettere un senso di terrore silenzioso allo stesso modo delle cittadine della periferia americana nei film di David Lynch. […] E poi c'è la colonna sonora della cricca post-rock dei Mogwai: a volte soffusa e piena di riverberi, a volte brusca e minacciosa, ma sempre capace di suggerire che ci sia qualcosa che non va* [3].

**La struttura**

Entrando nel merito, la prima cosa che colpisce è l'attenzione narrativa dedicata ad ogni singolo gesto e inquadratura. La fotografia è classica (senza movimenti non motivati della mdp, senza effetti di discontinuità, con un uso referenziale del montaggio), ma la costruzione dell'immagine non è mai casuale: lo sguardo della mdp, quando non è reso parziale dalle zone d'ombra notturne, è spesso ostruito, ostacolato nella sua tensione verso i personaggi dai confini frapposti dai numerosi

spazi-soglia (porte, finestre, tende, rampe delle scale) che impediscono una visione completa.

I vetri, gli specchi, l'acqua, assolvono a una triplice funzione: da un lato segnalano un confine tra ciò che è reale e ciò che non lo è, confermando l'esistenza dei revenant in tutta la loro corporeità, indugiando sulla carne, ora intatta ora dilaniata; dall'altro, restituiscono allo sguardo dello spettatore immagini sempre mediate, evanescenti, dallo statuto sempre incompleto, appena meno reale del reale. Così facendo, inoltre, essi generano di continuo correlativi visivi del tema del doppio, rafforzati dalla dislocazione dei personaggi, che si trovano sovente su piani diversi, o in due stanze diverse.

L'atto del guardare e lo sguardo mediato sono anche esplicitamente tematizzati: le telecamere sparse per il paese osservano tutto ma sanno pochissimo, in un panopticon imperfetto che ignora il sottopassaggio in cui Serge compie i suoi delitti, ma non si fa problemi a violare lo spazio domestico di Adèle, mentre all'opposto alcuni personaggi (Chloé, madame Costa, Victor, certamente Lucy) sembrano conoscere dettagliatamente eventi e persone che non hanno mai avuto modo di vedere.

A livello narrativo, tutto quello che accade si ramifica in una serie di rimandi in cui quasi nulla è completamente esplicitato e tutto, di conseguenza, è potenzialmente carico di significato; una rottura con molte delle convenzioni cui ci hanno abituato in questi anni le serie americane - e pensiamo a diversi passaggi di *Lost*, compresi gli immancabili "spiegoni" e il frequente ricorso al narratore inattendibile che ne funestavano soprattutto l'ultima stagione. Analogamente alla serie americana, gli eventi si dipanano schiudendosi in un movimento a spirale, attraverso un uso sistematico di analessi miste (cioè di flashback di

varia ampiezza) concatenate tra loro, che costringono gli spettatori a riformulare più volte il loro orizzonte d'attesa: come nel caso dell'autobus che sbanda all'inizio della prima puntata, la cui dinamica completa, o quantomeno più completa (l'agitazione telepatica di Camille e la presenza in piena strada di Victor), viene mostrata solo in finale di puntata.

Complici i ritmi volutamente compassati, la struttura che ne consegue è basata, più che sul meccanismo suspense/sorpresa (l'esempio è ancora la serie di Abrams), sui vuoti del testo, i *blanks* descritti da Iser in un libro fondamentale sulla lettura, e sui meccanismi che sempre Iser chiamava di protensioni e ritensioni [5]: cioè sulla tendenza da parte dello spettatore a completare tali vuoti testuali offrendo possibili interpretazioni e anticipazioni degli eventi a venire, passibili poi (è il movimento ritensivo) di essere riformulate quando una speculazione si rivela vera o, al contrario, viene esclusa da altri accadimenti. Ne consegue una narrazione

"sapientemente ritmata e centellinata, [in cui] le rivelazioni alterano lentamente la nostra percezione di quale sia il nodo centrale e di dove sembra che la serie si stia dirigendo", e in cui "ammirevolmente, il pubblico è spesso incoraggiato a capire le cose per conto proprio; ai dettagli viene alluso senza imboccare lo spettatore e raramente si spreca tempo per delle spiegazioni".

Ecco dunque che il codice ermeneutico di Barthes, cioè l'insieme di interrogativi sottoposti a ritardi, deviazioni e infine risposte [6], non riguarda né la sussistenza dei revenant (che certamente non sono allucinazioni) né la loro pericolosità per i vivi, ma piuttosto la loro causa ed origine, tema principale preso in carica rispettivamente da un personaggio, Victor (forse il primo revenant e quello che sembra in qualche modo fare da collante tra tutti gli altri) e da un elemento onnipresente, l'acqua, sia nel suo significato metaforico (il suo ruolo di confine – ora chiuso ora poroso - tra la vita e la morte), sia come scaturigine materiale dei principali enigmi della serie (con il mistero dell'esondazione della diga). Attorno a questo nucleo si snodano le sottotrame thriller che fanno capo ai delitti di Serge, al presunto suicidio di Simon, all'omicidio di Victor, alle tre diverse versioni della propria morte raccontate da madame Costa, ma anche quelle più speculative riguardanti la sussistenza e l'estensione dei poteri di Victor e Lucy, l'apparente preveggenza della signora Costa e di Chloé, la possibilità che anche Julie (aggredita da Serge), Adèle (aspirante suicida) e Léna (caduta dalle scale dopo essere stata colpita dal padre) siano già morte.

**Tra le righe**

Questo non vuol dire però che la serie non offra chiavi interpretative, agendo con decisione per modulare la ricezione dei suoi spettatori.

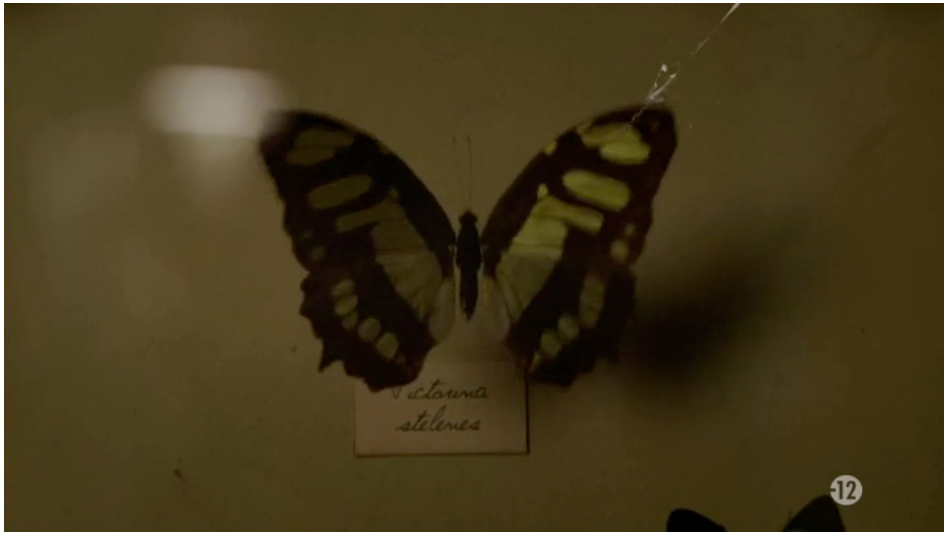
Al contrario, le prese di posizione sono evidenti, fin dal ruolo di catalizzatore emotivo assunto dalla colonna sonora dei Mogwai, già al lavoro nel documentario *Zidane, un portrait du 21e siècle* e nel film di Aronofsky *The Fountain*, ma capaci qui di affrancarsi dalle usuali dinamiche (forse ormai logore) del loro post-rock cucendo invece vestiti sottilissimi su misura di quello che accade: trame rarefatte e perturbanti (l'opening theme *Hungry Face, Kill Jester*), ossessive e minacciose (*The Huts*), epiche e marziali (*We're No Here*, l'unica non scritta per l'occasione e recuperata invece dal loro repertorio), con una cover tra il country e il gospel il cui testo rappresenta uno dei principali indizi a favore dell'ipotesi-Purgatorio. Nelle loro parole, la band scozzese ha lavorato su una soundtrack "attiva", un vero e proprio personaggio aggiuntivo nelle vicende narrate, capace di fare da collante, ispirazione, e persino di essere usata per calcolare la durata di alcuni ciak [7].

Altrettanto importanti sono i poster promozionali, in cui si introducono alcuni dei personaggi chiave, in posa classicheggiante, su uno sfondo montano e nuvoloso. In ogni poster, un personaggio guarda verso l'acqua, ma il riflesso restituito è invece quello di uno dei revenant in posizione speculare. Di più, un braccio dei personaggi sommersi esce dall'acqua e porge al personaggio emerso un oggetto-simbolo del rapporto che li lega. I temi introdotti sono esattamente quelli confermati dalla serie: il doppio confine (quello letterale dell'acqua bloccata dalla diga e quello metaforico vita/morte) è oltrepassato dall'irruzione delle braccia, accolta però con un'espressione di contenuta sorpresa. Il motivo del riflesso, ampiamente utilizzato a livello visivo, genera a livello tematico quello del doppio e dell'altro-da-sé, con un movimento ulteriormente esplicitato dallo slogan "le passé a décidé de refaire surface" (il passato ha deciso di tornare a galla), nuovamente nel senso metaforico (del ritorno di un passato rimosso) e letterale, legato all'affiorare, all'abbassarsi del livello dell'acqua, del precedente villaggio.

Ulteriori indicazioni – e indizi – si possono reperire analizzando la sigla, che dichiara esplicitamente il modus operandi della serie costituendo una rete di dettagli che necessitano di una visione attenta e ripetuta.

L’esordio ci mostra una cima montana circondata dalla nebbia che impedisce la nostra visione (altro tema: la visione ostacolata); quindi la diga, squarciata da una crepa che però va ricostituendosi e scomparendo (un indizio significativo, ma di non facile lettura, su uno dei misteri principali della serie); quindi un paesaggio con quello che sembra essere il consueto tema del riflesso, ma in cui un’increspatura mostra come l’acqua si trovi in alto e il cielo in basso, ad indicare la trasgressione dell’ordine naturale delle cose, ma anche forse l’inversione paradossale che rende i morti della serie pieni di slanci vitali e i vivi ancorati al passato, oppressi dalle loro colpe e spaventati dal futuro; seguono due passaggi collegati ad altrettanti snodi della trama e un establishing shot del paesino montano, che reitera anche il tema della chiusura; una coppia che si bacia, icasticamente sdraiata in un prato accanto a due tombe (probabilmente quelle di Serge e sua madre), la centrale elettrica percorsa da una scossa (ad indicarne i problemi, ma anche metaforicamente lo slancio vitale), una ragazza che gioca da sola con un pallone vicino a una pozzanghera, che però ci restituisce il riflesso di due ragazzini che si rincorrono; un personaggio di spalle, in campo lungo, a braccia larghe, in posizione cristologica; due esterni che introducono altrettanti protagonisti, e in chiusura una finestra appannata, che divide le due gemelle (una riflessa, una dietro il vetro), su cui una mano traccia una scia di condensa, lasciando un segno, ma anche offuscandone il riflesso. È evidente l’intento di utilizzare la sigla come introduzione (agli ambienti, ai personaggi) non solo in senso visivo, ma tematico, narrativo.

Ancora più significativo è il sito ufficiale che ci permette di spostarci lungo gli ambienti della serie, di interagire con i personaggi e di ottenere informazioni su di loro. La maggior parte di queste informazioni sono presenti anche all’interno della prima stagione, ma ci sono quattro integrazioni fondamentali: la lettera di Alcide a Lucy, da cui apprendiamo di un misterioso fuoco che ha spinto, trentacinque anni prima, gli animali ad annegarsi in massa; il diario di un giovane Serge, che sembra ampliare ulteriormente il ruolo dell’acqua del lago, forse la vera chiave dei ritorni miracolosi (ma non solo, se il nonno di Alcide ripeteva che “l’acqua che scorre nelle vene di questa città fa impazzire la gente”); una lettera dello psichiatra di Julie, che non fa che acuire il sospetto che la giovane sia morta a seguito dell’aggressione subita sette anni prima; e soprattutto la prima pagina di un quotidiano del 1977, da cui apprendiamo che il signor Costa era all’epoca sindaco del paese, che un uomo misterioso è stato



visto vicino alla diga subito prima dell'inondazione, e che un piccolo gruppo di abitanti, radunatasi intorno ad un misterioso predicatore, era scomparso senza lasciare tracce.
Ritornano ovunque i riferimenti all'acqua (di cui è noto il valore simbolico di rinascita, purificazione, forza vitale) e alle farfalle, presenti anche in diverse scene fin dall'incipit del pilot, che in numerose culture simboleggiano, nella loro doppia vita pre- e post-crisalide, la rinascita o la resurrezione.

**Ritorni**

La tensione dell'incipit del primo episodio (l'incidente dello scuolabus e la resurrezione di una farfalla da una bacheca in casa del signor Costa) cede immediatamente il passo al lento e solitario cammino notturno che Camille compie per tornare dal luogo in cui è morta quattro anni prima (ma di ciò non ha ancora memoria) fino a casa, mostrato in montaggio alternato, per dieci minuti, con scene che introducono gli altri protagonisti della serie. Quando la madre, attirata dai rumori in casa, la troverà intenta a mangiare qualcosa dal frigo, resterà incredula, e sarà invece la figlia a trasalire.
Questa sovversione di un principio di genere comune nelle narrazioni con i non morti è l'ennesima dichiarazione d'intenti di *Les revenants*, che si mostra da subito incentrato sulla trasgressione sistematica di diversi confini naturali, a partire da quelli che marcano i consueti generi finzionali, che non contemplano entrate in scena così chiare, eppure attutite, del sovrannaturale.

Il ritorno di Camille è invece certamente avvenuto (ontologicamente, verrebbe da dire, beninteso all'interno dell'universo finzionale della serie), ma non può essere ricondotto né all'irruzione/aggressione tipica dell'horror, né alla possibile allucinazione propria del fantastico: l'elemento sovrannaturale è invece integrato rapidamente nell'ambito del possibile. Se dunque, come afferma Chanady [8], la caratteristica del fantastico tradizionale è quella di creare un'antinomia irrisolta tra due codici (della realtà e dell'incongruo), per cui il lettore è costretto a rigettare l'uno o l'altro, ma incapacitato a decidere (Todorov parlava a questo proposito di esitazione [9]), *Les revenants* gioca un gioco completamente diverso, in cui l'elemento incongruo sussiste senza ombra di dubbio e il perturbante è dislocato altrove, disseminato, come nel neofantastico novecentesco, fra motivi secondari [10] in un gioco di rifrazioni appoggiato ed amalgamato dalla fotografia e dalla colonna sonora. Per intenderci, alla stessa maniera per cui siamo certi che Gregor Samsa si sia trasformato in un grosso insetto, ma siamo allo stesso tempo estremamente turbati dallo scatenarsi delle tensioni fino ad allora irrisolte tra Gregor, sua sorella e la loro famiglia, altrettanto la rapidità con cui escludiamo che i revenant siano tornati con l'esplicita intenzione di aggredire i vivi non è sufficiente a mitigare il nostro senso di inquietudine.

Ora, nell'immaginario cinematografico il tema del non-morto, secondo Slavoj Žižek la "fantasia fondamentale della cultura di massa contemporanea" [11], è piuttosto codificato, con archetipi

molto chiari sia a livello tipologico (vampiri, zombie, fantasmi) che per quanto riguarda la trama (variazioni sul tema dell'assedio e del rapporto con il diverso) [12]. Il revenant, però, non è perfettamente sovrapponibile a questo tipo di figura; già a livello linguistico, infatti, questo termine-ombrello (indica tanto le entità fantasmatiche quanto quelle che tornano in forma corporea), coniato nel folklore normanno in pieno alto medioevo, mette l'accento non sul binomio vita/morte (come l'inglese *undead*), ma sul proprio ritorno. Il revenant, tautologicamente, ritorna, di solito per aver lasciato incompiuta la propria vita terrena o per l'incapacità dei sopravvissuti di separarvisi emotivamente. Torna alla vita, certo, ma torna anche, costituzionalmente, dov'era, chez soi; quello chez soi con cui Connon indica "il sé, la casa, la famiglia e la vita quotidiana" [13] – cioè ciò che in tedesco si indicherebbe con *heimlich*.

Il termine è molto noto perché è da esso che prende le mosse uno dei saggi più famosi di Freud per parlare della sensazione del perturbante (in tedesco *Unheimlich*); la peculiarità lessicale di *heimlich* è di contenere già il suo opposto, di indicare, cioè, tanto ciò che è domestico, fidato, quanto ciò che è sconosciuto, celato. L'irruzione del perturbante nello chez soi – e si noti che "appare perturbante in sommo grado ciò che ha rapporti con la morte, con i cadaveri e con il ritorno dei morti, con spiriti e spettri" [14] - non sarebbe allora un tentativo di ingresso da parte di un'alterità proveniente dall'esterno, ma il presentarsi del proprio rimosso che ritorna, confrontandoci, secondo la lettura che dell'*Unheimlich* dà Kristeva, con

*la nostra perturbante alterità, giacché è proprio essa a fare irruzione di fronte a questo "demone", a questa minaccia, a questa inquietudine che viene generata dall'apparizione proiettiva dell'altro in seno a ciò che noi persistiamo a mantenere come un "noi" proprio e solido* [15].

**Confini**

Come già detto più volte, del resto, la serie inscena una continua trasgressione/sovversione dei confini. Primo tra tutti, quello tra vivi e morti, attraversato dai secondi, la cui distinzione si fa incompleta e problematica (pensiamo allo stato liminale di Lucy e Julie e a quello ambiguo di Léna e Adèle), come per il suo parallelo, il confine fisico della diga, superato anni prima dall'inondazione e nuovamente incapace di contenere l'acqua,

essa stessa confine, stato di passaggio ed elemento costitutivo, in qualche modo, dei revenant. È sovvertito il confine tra infanzia ed adolescenza (tema spesso abbinato a quello dei non morti [16]) nella scissione Léna/Camille, è improvvisamente invalicabile quello geografico che isola il paese, in una superficie non euclidea (o in una coazione a ripetere, "una sorta di accumulazione perpetua ed indefinita del tempo in un luogo che non si muove affatto", che rende impossibile abbandonarlo (pensiamo alla misteriosa scomparsa nel lago di Serge, o alla scena, profondamente perturbante, in cui Julie e Laure ripercorrono per tre volte la stessa strada).

È intuibile, dunque, l'inefficacia del tentativo di barricarsi in casa, o alla Main Tendue, per affrontare i revenant come in un assedio, perché lo spazio heimlich della casa "come rifugio, come primo spazio vitale, quasi un prosieguo dell'utero" [17], come "corpo di immagini che donano all'uomo delle ragioni o delle illusioni di stabilità" [18] non marca più la differenza costitutiva tra chi si trova dentro e chi fuori [19]: il perturbante ha già violato dall'interno "la naturalezza delle strutture di familiarità e il nostro senso di agio nel mondo ordinario" [20], i morti sono tra i vivi e non se ne andranno per mano dei vivi, nonostante il super-io della comunità, incarnato dal trinomio famiglia (Sandrine), religione (Pierre) e legge (Thomas), faccia di tutto per marcarne l'alterità, per alienarla dal proprio spazio, seguendo alla lettera la massima freudiana per cui "ogni civiltà [deve] per forza edificarsi sulla coercizione e sulla rinuncia pulsionale" [21]. Ma è uno sforzo vano, come quello dell'altro super-io, la diga che, pur senza apparenti cedimenti, soccombe, come il suo doppio di trentacinque anni fa, all'acqua che inonda il villaggio.

L'innominato, confortante paese alpino a quel punto si è già da tempo, irreversibilmente, tramutato in uno spazio altro, un'eterotopia: nel suo giustapporre in un solo luogo spazi diversi e incompatibili, sovvertire il tempo tradizionale, isolarsi dall'esterno con un sistema invalicabile che è però penetrabile dai morti, esso forma uno spazio "infestato da fantasmi", "uno spazio illusorio che denuncia come ancora più illusorio ogni spazio reale […] all'interno del quale la vita umana è relegata".

## Ipotesi

Alla luce di quanto scritto sulla struttura della serie, ci sembra legittimo concludere ipotizzando alcune delle linee lungo cui pensiamo possa essere strutturata la seconda stagione.

In primo luogo, l'insistenza nel non mostrare la comunità di revenant nel bosco, compresa la brusca ellissi tra la fuga di Léna e il suo ritorno a casa, autorizzerebbe a ritenerlo un punto importante nello svelamento della trama. Pare ragionevole supporre che verrà disambiguato lo status incerto di Julie, e allo stesso modo sarebbe interessante capire di più di Lucy e della signora Costa.

Il complice di Pierre nell'assassinio di Victor e della sua famiglia, le ragioni del loro gesto e l'eventuale relazione con il crollo della diga sembrano essere uno snodo chiave, e altrettanto il passato del signor Costa. Non sembra dunque peregrino immaginare un sostanzioso flashback (è inevitabile pensare nuovamente a *Lost*), che torni trentacinque anni prima a chiarire meglio le ragioni (e le colpe) che hanno preceduto il primo crollo della diga, e che potranno gettare nuova luce sulla seconda inondazione e sulle sue conseguenze.

Per tutto il resto, compresa l'ipotesi-Purgatorio (sì, ancora *Lost*), comunque apertamente smentita da Gobert [22], non resta che aspettare l'autunno.

## Note

Tutti i link indicati sono stati consultati l'ultima volta in data 21/08/2014. Ovunque la pagina web o l'edizione di riferimento non siano in italiano, la traduzione è mia.

[1] *Les Revenants.* Saison 1. Da notare che diverse fonti includono tra gli sceneggiatori anche Céline Sciamma (nota soprattutto per il suo *Tomboy*), che però ha partecipato solo a una prima versione nella lunga e travagliata gestazione della sceneggiatura.

[2] "*Avevo pensato a una cittadina circondata dalle montagne, un posto chiuso [...] perduto e allo stesso tempo costruito recentemente. Mi serviva anche quella diga, come una minaccia*".

[3] Un successo confermato dai dati: una media di 1445000 spettatori in patria con più del 23% di share, record per Canal+, la vittoria agli Emmy come miglior serie drammatica del 2013, il fatto che la serie è stata esportata in circa quaranta paesi e che da un anno è in produzione un remake americano per A&E a firma di Carlton Cuse (*Lost*) e Raelle Tucker (*True Blood*) - senza contare i numerosi dibattiti dei fan online e l'apprezzamento via tweet di Stephen King.

[4] In maniera analoga, sintomaticamente, la misteriosa comunità montana dei revenant, speculare a quella della Main Tendue, verrà mostrata solo brevemente e da una posizione periferica.

[5] Cfr. Wolfgang Iser, *L'atto della lettura*, Il Mulino, Bologna, 1987.

[6] Roland Barthes, *S/Z*, Einaudi, Torino, 1973, pp.72, 189-90.

[7] Del resto, l'importanza della colonna sonora nell'interpretazione degli eventi filmici – un meccanismo simile al

famigerato effetto Kuleshov – è capitale, come dimostrano gli spoof trailer che rimontano film famosi e, semplicemente decontestualizzando alcune scene selezionate e cambiando la musica di sottofondo, ottengono un effetto totalmente diverso dall'originale.

[8] Amaryll Chanady, *Magical Realism and the Fantastic*, Garland, New York, pp.47-57.

[9] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970, p.29.

[10] I più evidenti, escludendo tutto ciò che coinvolge direttamente i revenant: l'apparente sincronicità delle gemelle poco prima dell'incidente, il fatto che i cadaveri dei coniugi Costa non vengano rinvenuti dai vigili del fuoco, le allucinazioni di Adèle (e quelle traumatiche di Julie), la cicatrice di Léna, il già citato cannibalismo di Serge.

[11] Slavoj Žižek, *Looking Awry*, MIT Press, Cambridge, 1991, p. 23. Davis, tuttavia, tracciando una storia del tema, nota come esso fosse comune sin da Plinio il Vecchio e Agostino, con un nuovo picco di popolarità a partire dall'Illuminismo: cfr. Colin Davis, *Haunted Subjects*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 1007, spec. pp.2-8. Su quanto gli zombie contemporanei siano un prodotto eminentemente hollywoodiano, cfr. Adam Clark Estes, *A Brief History of Zombies*.

[12] Per una panoramica del tema e delle sue articolazioni nell'immaginario seriale contemporaneo, cfr. Giulio Carluccio, Peppino Ortoleva (a cura di), *Diversamente vivi*, Il Castoro, Torino, 2010 (soprattutto il saggio di Ortoleva e quello di Innocenti e Pescatore); Chiara Impellizzeri, *Il passato non muore mai*. *Alcune rappresentazioni dei non morti nelle serie tv contemporanee* (in due parti: qui e qui.

[13] Daisy Connon, *Subjects Not-at-Home*, Rodopi, Amsterdam, 2010, p.31.

[14] Sigmund Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991, p. 294. Tra i motivi all'origine del perturbante che ritornano analizzando *Les revenants*, Freud cita: il sosia; la coazione a ripetere; l'animismo; la morte e il ritorno dei morti; le pratiche magiche; il silenzio, la solitudine, l'oscurità: cfr. ivi, pp.285-300.

[15] Julia Kristeva, *Stranieri a se stessi*, Feltrinelli, Milano, 1990, p. 175.

[16] Giulio Carluccio, Peppino Ortoleva (a cura di), *Diversamente vivi*, cit., pp.101-102.

[17] Sara Iommi, *Appunti per un'analisi dell'ambientazione nel film*, Vecchiarelli, Roma, p.30.

[18] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1957, p.34.

[19] Cfr. Piero Zanini, *Significati del confine*, ESBMO, Milano, 1997, p.5.

[20] Daisy Connon, *Subjects not-at-home*, cit., p. 84.

[21] Sigmund Freud, *Opere complete*, Vol. 10, Bollati Boringhieri, Torino, 2013, p.672.

[22] Con tutte le premure del caso, va detto che in un'intervista pubblicata su *spin-off.fr* Gobert ha smentito esplicitamente

l’ipotesi rispondendo alla domanda “sono tutti morti?” con un telegrafico “no”.

di Giada Da Ros

MASTERS OF SEX

## SCHEDA TECNICA

**Titolo originale** ***Masters of Sex***

**Anno** 2013 (USA)

**Stagioni** 1 (12 episodi) confermata

**Network** Showtime

**Creatore** Michelle Ashford

**Cast principale**

Michael Sheen è William Masters

Lizzy Caplan è Virginia Johnson

Caitlin Fitzgerald è Libby Masters

Nicholas D'Agosto è Ethan Haas

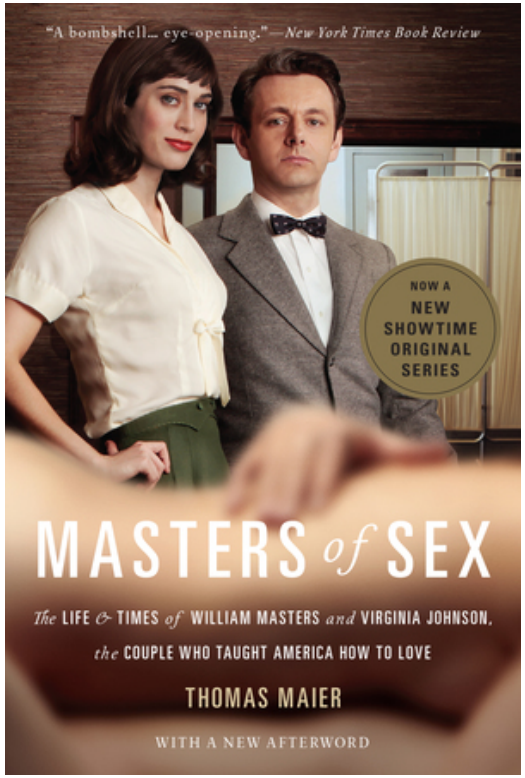
Teddy Sears è Austin Langham

Beau Bridges è Barton Scully

**Trama**

Washington University, St Louis, Missouri (USA). Siamo nel 1956. William (Bill) H. Masters è un rinomato ginecologo e chirurgo ostetrico, sposato con Libby, con la quale da tempo, senza successo, sta cercando di concepire un bambino. Da un punto di vista professionale è all'apice della carriera, ma c'è un vero solo grande interesse che intende perseguire: studiare la sessualità umana da un punto di vista scientifico. L'argomento è tabù. Per far questo chiede il supporto del rettore dell'università Burton Scully, ma tutto avviene nella più grande segretezza, e in seguito, quando le cose si fanno più serie, Bill riesce ad ottenerne il riluttante sostegno solo ricattandolo con la minaccia di rovinarlo rivelando al mondo che è omosessuale, cosa che nemmeno la moglie Margaret (Allison Janney) sa, ma che scoprirà. Bill assume Virginia (Ginny) Johnson come sua nuova segretaria, una donna due volte divorziata, con due figli piccoli a carico, che vorrebbe poter proseguire gli studi e che è molto aperta in tema di sessualità. Lei presto intreccia una relazione, che poi interrompe, con un giovane medico che lavora con il dottor Masters, Ethan Haas, che è innamorato di lei e vorrebbe sposarla. Quando lei interrompe la loro relazione, Haas frequenta la figlia di Scully, Vivian (Rose McIver),

sulla carta la ragazza ideale, salvo desiderare in realtà Virginia e cercare di tornare con lei. Bill, che si rende conto di avere bisogno di una prospettiva anche femminile per uno studio equilibrato, coinvolge Virginia sempre di più sul piano professionale. Sebbene lei non abbia una qualifica, Bill le insegna tutto quello che sa e lei diventa a tutti gli effetti gradualmente la sua partner professionale. Diventa anche amica di Libby, che in chiusura delle prima stagione finalmente riesce a partorire un bambino. Ginny, nonostante l'ostilità iniziale, vince anche la stima di una delle pochissime dottoresse donne, Lillian DePaul (Julianne Nicholson), che si sta battendo per far sì che il pap test diventi una pratica diffusa in tutti gli ospedali del Paese, ma che trova riluttanza ad essere presa in considerazione proprio per il fatto di essere una donna. Se gli studi di William e Virginia iniziano osservando delle prostitute, gli unici soggetti a disposizione, presto reclutano dei volontari che si lasciano osservare, legati a macchinari atti a registrarne le funzioni biologiche, prima nell'autoerotismo, poi in rapporti di coppia. Fra questi c'è anche un collega, il dottor Austin Langham, sposato, ma interessato a una delle volontarie, Jane, con cui viene accoppiato. William e Virginia decidono alla fine di studiare anche se stessi e di intraprendere perciò, a fini scientifici, una relazione sessuale, che cercano di tenere più professionale possibile. William e Virginia fanno molte scoperte e sconfessano dei miti, ma quando presentano i loro studi alla comunità medica, vengono tacciati da pervertiti e il loro lavoro è accolto con ostilità.




**Dal libro alla serie**

*Masters of Sex* non è pura finzione, ma si basa sull'omonima biografia del 2009 su William Masters e Virginia Johnson, pionieri dello studio sulla sessualità umana, *Masters of sex: The Life and Times of William Masters and Virginia Johnson, the Couple Who Thaught America How To Love*, scritta da Thomas Maier che è anche produttore esecutivo e consulente della serie sviluppata per la TV da Michelle Ashford. Come viene ricordato nella prefazione, "la loro vita pubblica fornisce una finestra senza pari sulla rivoluzione sessuale in America e sui cambiamenti culturali storici che sono ancora con noi oggi, mentre la loro relazione privata fa da specchio a molti dei desideri, delle tensioni e delle contraddizioni più basilari fra uomini e donne" [1].

A questo si guarda affrontando il tema del sesso, che è stato il grande campo di indagine dei due studiosi – ha coinvolto centinaia di soggetti e l'osservazione di più di diecimila orgasmi ampliando le conoscenze umane sull'argomento e ha portato alla pubblicazione del loro seminale *Human Sexual Response*, uscito nel 1966. Se è importante è

anche perché in fondo tutto riguarda il sesso, infatti “nella sua forma più potente e trascendente, il sesso riguarda la progressione della specie, l’origine delle propria identità, e la forma più intima di espressione fra adulti” [2]. La biografia, che è la fonte del programma televisivo, è basata su documenti, lettere, su una autobiografia non pubblicata di lui, su libri e interviste: l’autore ha cominciato a intervistare Masters nel 1994, quando già mostrava i sintomi del Parkinson che lo avrebbero condotto alla morte nel 2001, assicurandosi anche la completa cooperazione del Johnson nel 2005, scomparsa nel luglio del 2013, poco prima del debutto della serie TV.

Il trasferimento sul piccolo schermo nei termini di narrativa ha comportato delle inevitabili sfide. Quando si parla di “televisione della memoria”, in ricostruzioni narrative, si creano sempre ansie rispetto alla contaminazione e l’elisione di confini fra fictional e factual, fra ciò che è invenzione di una storia che si racconta e ciò che è documentato accadimento storico. Le esigenze di correttezza e accuratezza fattuale, sebbene non necessariamente in contrapposizione, devono conciliarsi con l’esigenza di costruzione di un intreccio coinvolgente e con necessità di immagine. Nella realtà così come nella finzione di *Masters of Sex*, ad esempio, il dildo che viene dato alle volontarie per masturbarsi è chiamato Ulisse e risponde alla verità storica la scena in cui Virginia, con premura, si preoccupa di scaldarlo con un asciugamano umido e tiepido, prima che la donna se lo inserisca nella vagina. Allo stesso tempo invece, se i volontari nella realtà, come modo di preservare la loro identità e privacy, erano soliti

Virginia mostra Ulisse a Burton Scully

presentarsi per farsi osservare con una sorta di federa sopra la testa, nella serie si rinuncia completamente a mostrarli incappucciati e i loro volti sono scoperti. La finzionalizzazione corre il rischio di far passare per vero ciò che non è, e di riconsegnare al patrimonio della memoria condivisa una realtà distorta, con rivolti storiografici ed etici non trascurabili [3]. In questo senso *Masters of Sex* si pone in un equilibrio difficile: il template, ovvero la sagoma, il modello, il disegno, lo schema, sono quelli del libro e della vita dei protagonisti; l’interno, le vicende quotidiane, la gestione dei rapporti, la personalizzazione di alcune tematiche attraverso personaggi specifici sono di invenzione, di “provare a immaginare a…”. Lì dove libro è la

fabula (l'ordine cronologico degli eventi), la serie è intreccio (la storia raccontata secondo stratagemmi narrativi diversi) [4].
Nel libro conosciamo Ginny quando è ancora Mary Virginia Eshelman, una ragazzina del Midwest a cui era stato insegnato che il sesso era peccato, che non aveva mai sentito parlare di mestruazioni e che aveva imparato "i fatti della vita" osservando

gli animali nella fattoria in cui era cresciuta, e una giovane donna che aspirava al successo esibendosi come cantante. La serie parte con l'incontro fra i due personaggi principali, e di lei si sceglie di dire che ha avuto due mariti in precedenza, quando il libro, che pure sposa questa versione ufficiale, sottolinea che in precedenza pare ci fosse stato un ulteriore matrimonio, durato solo due giorni, ma come in seguito questo "marito fantasma" non sia più stato menzionato. Ginny è una donna sessualmente libera, indipendente e determinata. Quanto a William, scopriamo che ha un padre abusante solo del corso della serie attraverso le vicende della storia, del suo primo amore, la donna che sposerà poi alla fine della sua vita, nel corso della prima stagione non si parla nemmeno, perché e lo conosciamo già sposato a Libby e solo con dei flashback scopriamo che la sua intenzione dall'inizio era quella di studiare il sesso e che aveva intrapreso gli studi di ginecologia con in mente quell'obiettivo da sempre. Gli autori comunque hanno avuto ampio margine per operare. Sebbene infatti si sappia molto sui due personaggi, è molto di più quello che non si sa: molto è segreto. La stessa Johnson ha dichiarato che erano le persone più segrete al mondo, e che non c'era nessuno che li conoscesse veramente, perciò al di là delle speculazioni, nessuno sapeva sul serio come stessero le cose. Questo ha consentito agli autori una certa libertà nel cercare di

ricostruire che cosa potrebbe essere accaduto, da un punto di vista umano soprattutto.

Un quesito, ad esempio, che è rimasto sempre aperto è perché la Johnson, che ha sempre agognato di completare i propri studi per ottenere una laurea, e che si è sempre sentita manchevole per il fatto di non avere il “pezzo di carta” che riconoscesse le sue competenze, non lo abbia mai fatto e che ruolo avesse Masters in tutto questo: che la abbia ostacolata? A che pro? Dopotutto, cosa che emerge in modo trasversale dalla biografia e pian piano anche dalla serie, lui ha sempre spinto in modo molto forte perché lei avesse il riconoscimento che le era dovuto, anche lì dove per l’epoca e per i suoi titoli a molti sembrava inappropriato. Lui l’ha sempre trattata da pari. Sono questi due aspetti in contraddizione? Tutta la prima stagione, nelle varie puntate, in qualche modo cerca di rispondere a queste domane e a spiegare questo loro rapporto di cui si conoscono gli estremi, e prova a immaginare che cosa potrebbe essere accaduto e quali potrebbero essere state le loro motivazioni.

Il ruolo fondamentale di lei e l’assoluta, quasi ossessiva segretezza che circondava i loro studi sono due dei temi forti trasversali che emergono dal libro che la serie finora ha sì affrontato, ma non altrettanto approfonditamente. Non è un documentario o una docufiction, per quanto basato sulla realtà, è fiction. E pur nell’osservanza dei dettagli evenemenziali, il programma non rinnega mai questa sua natura, anzi la usa a suo vantaggio per assumere anche una prospettiva in qualche maniera critica. La coppia in là nella carriera, ad esempio, si è espressa in termini contrari all’omosessualità - per pressione di Masters e con grande incertezza della Johnson che da quanto dice il libro di Meier aveva profonde riserve in proposito, in un criticatissimo lavoro del 1979 di scarso fondamento scientifico, *Homosexuality in Perspective* - dicendo che era una condizione curabile. La serie TV, contestualizza la tematica e, con la costruzione di un sub-plot specificatamente dedicato all’essere gay in quegli anni, attraverso la figura del rettore Scully e della moglie, si distanzia in modo netto da quella che poteva essere la posizione dei due ricercatori. La celebrazione del loro contributo non diventa mai irragionevole ossequio o acritica accettazione. E spesso, in generale, c’è anche una nota di umorismo nel ritrarre situazioni pruriginose, tanto più nella consapevolezza dello scarto che c’è fra la contemporaneità e l’epoca ritratta.

**Sesso e intimità**

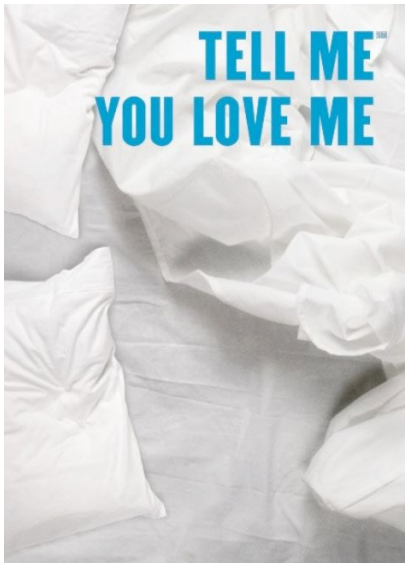
Vista la premessa, che il sesso sia uno dei temi portanti della serie è scontato. La sigla mostra il disegno di un ragazzo e una ragazza seduti su una panchina: si guardano, si tengono per mano, si baciano, si rilassano dopo l'incontro. In meno di un minuto si accostano immagini allusive che rimandano agli organi sessuali (un fiore che si schiude, un gallo che canta), al copulare (un cetriolo che viene lavato, una chiave che si infila nella serratura), all'orgasmo (le mani che stringono le lenzuola, il vulcano che esplode, fuochi d'artificio), e alla ricerca su questo argomento (camici, misurazioni della temperatura, fili, grafici). La sigla, che così sottointende al sesso e allo studio su di esso, si direbbe che segua il modello elaborato dai due scienziati sulle quattro fasi sella risposta sessuale umana, fasi alla cui terminologia e osservazione siamo esposti nel corso delle puntate: eccitazione, plateau, orgasmo e fase di risoluzione. Di

fatto poi la serie però non indugia più di tanto sulle scene di sesso.

Sebbene si sia su Showtime, un canale tradizionalmente molto esplicito, si è relativamente casti nel mostrare corpi e atti. Il sesso infatti è anche un espediente per osservare altro. L'autrice Michelle Ashford offre una chiave di lettura interessante quando dice che il punto focale non è il sesso, ma sono William e Virginia che guardano il sesso. Sotto i riflettori è l'atto del guardare perciò, e del vedere per la prima volta. Come spettatori siamo abituati a vedere molto e la realtà ci è mostrata in un modo che può essere anche definito iper-reale, con dettagli invisibili all'occhio umano rivelati per noi dalla telecamera – si pensi a un programma come *CSI* (CBS, 2000), a questo proposito. Qui invece siamo in un'epoca e in un contesto in cui molto del corpo umano è visto per la prima volta, con tutto lo stupore che vi si accompagna. E troviamo in parti uguali "una radicale curiosità scientifica e una

radicale innocenza” [5]. A questo proposito è emblematico il finale di “Love and Marriage” (1.08), il cui teleplay è scritto da Michael Cunningham su una storia di Tyler Bensinger, in cui i due ricercatori per la prima volta vedono l’interno di una vagina, grazie ad una apposita telecamera che si sono fatti installare sul dildo con cui viene chiesto alla paziente, Jane, di penetrarsi. William è eccitato, e non perché le immagini gli provochino un “arousal”, ma per la valenza scientifica di quello che stanno vedendo, ovvero le contrazioni vaginali che fino a quel momento non erano mai state documentate. È una scena che racchiude molto del senso della serie: vediamo la scoperta scientifica, il loro guardarla e il piacere nella scoperta, e c’è anche un forte senso di intimità, aspetto su cui tornerò, dovuto appunto non solo o non tanto al fatto che si guarda all’interno di una vagina, ma proprio al fatto che lui e Virginia sono le sole persone al mondo ad aver visto quelle immagini e ad aver fatto insieme quella esperienza e, visivamente per noi, anche dal fatto che sono entrambi in accappatoio nel momento in cui guardano il filmato. Si possono osservare anche quelle che potremmo forse chiamare isotopie fra canale visuale e verbale. All’innovazione e sorpresa visuale si accompagna una novità verbale e concettuale: non solo c’è stata l’introduzione di una terminologia clinica appropriata, ma soprattutto sono stati introdotti a poco a poco repertori discorsivi sociali relativi al sesso che hanno cambiato la forma mentis e il dibattito sull’argomento, cosa che è stata parte della grande rivoluzione ed eredità dei due studiosi.

Al sesso come canale per indagare l’intimità, non solo fisica, ci aveva già pensato anche un’altra serie, *Tell Me You Love Me* (HBO, 2007), che era riuscita a creare una vera e propria estetica dell’intimo mettendolo al centro, visuale e verbale, e aspirando completamente ogni scena che non fosse assolutamente privata. Lì “si lavora di sottrazione fino alla cancellazione quasi totale di ciò che non può appartenere alla sfera pubblica” [6]. *Masters of Sex* pure “alla fine è lo studio dell’intimità, di come affrontiamo l’essere vulnerabili gli uni con gli altri; di come affrontiamo le sfide dell’intimità e il genere di giochi che giochiamo e le difese che abbiamo” [7]. L’assunto di base però è differente rispetto a *Tell Me*



*You Love Me*, e la serie fa quasi una dichiarazione etica su ciò che considera intimità: non sono gli atti osservati nella loro meccanicità ad essere intimi, ma sono le emozioni a costituire la vera intimità. Questa ideale dichiarazione, chiave di volta di ciò che la serie è, la vediamo nella chiusura di "Catherine" (1.05), scritta da Sam Shaw e Michelle Ashford. A questo punto, Bill e Ginny sono ormai collaboratori abituati ad osservare, giorno dopo giorno, molti atti sessuali che vengono consumati davanti a loro. Durante la puntata, Libby, la moglie di Bill, perde il bambino che aspettava, cosa che lo devasta. Fa finta di niente e per quella sera prevede di lavorare come sempre. Virginia però ne intuisce il dolore e lo invita a riconoscerlo. Gli si avvicina e gli tocca un braccio. A quel punto William si gira e le chiude gli occhi, e solo dopo scoppia in un pianto disperato. In quell'abbassarle le palpebre c'è condensato tutto il senso di ciò che si considera davvero intimo e privato: non il corpo, ma l'interiorità, non il

sesso, ma le emozioni. Questo non significa che la serie neghi il valore di intimità che porta l'esperienza sessuale, ma quello che dice è che non basta l'unione fisica a rendere un atto sessuale intimo, ma importa il rapporto che instaura fra le persone che vi partecipano, la relazione.

Assistiamo nel corso di tutta la serie a quello che il San Francisco Gate chiama un "dibattito" tematico fra mente e corpo, sesso e amore, scienza ed emozione. Questo dialogo e questa tensione ben si coagulano nelle scene in cui decidono di includere anche se stessi nello studio – cosa che decidono di fare per la prima volta in "Brave New World" (1.06) - e quindi si monitorano e registrano mentre fanno sesso, cosa che giustificano anche a se stessi sulla base di una lunga tradizione di medici che provano su di sé le proprie idee (1.07). Lo stesso Michael Sheen commenta in un'intervista nella trasmissione "Fresh Air" della NPR che ci sono scene dove fanno sesso, ma che l'intera idea è che è separato dalle emozioni e dall'attrazione e da tutte quelle cose, che è solo scientifico.

*Naturalmente non può esserlo. È impossibile che sia così, ma ci sono queste due persone, o certamente questa persona, Bill Masters, che sta dirigendo l'esperimento e cercando di non mostrare alcuna emozione. E questa è una cosa molto strana per un attore da recitare, fare qualcosa che in una storia è di solito la cosa più intima, dove diventa molto… sai, vedi il desiderio, vedi la lussuria, vedi l'attrazione, vedi tutte quelle cose. Vi state baciando o quel che è, e quello in un certo senso lo rende facile. Ti perdi*

*nella cosa. E qui c'è una scena in cui non si suppone nemmeno che ci guardiamo reciprocamente in modo particolare mentre succede, e si suppone che io dica 'orgasmo' mentre sto avendo un orgasmo, 'plateau' o qualunque cosa possa essere. E quella è una cosa molto strana da recitare, ma è alquanto geniale* [8].

Si declina questa dinamica fra i due protagonisti praticamente per tutto il corso della serie, nel loro tentativo di tenere separati i confini fra scienza ed emozione personale, al momento dell'atto e successivamente nell'avere a che fare l'uno con l'altro. È scandita in vari momenti. Prima lui, poi lei rimane delusa del fatto che dopo il sesso non ci sia un seguito di trascorrere del tempo insieme a mangiare qualcosa. È ben sottolineato da lei che rimane sola, mentre lui torna dalla moglie la sera, nel sobrio quasi hopperiano finale di "All Together Now" (1.07); lui si sente in colpa per i sentimenti che sta sviluppando, comincia a vivere il loro rapporto come un tradimento alla moglie, e decide di pagare Ginny (1.09), cosa che la devasta e la lascia piangente, e la porta in seguito, avendo capito, ad affrontarlo in proposito e a lasciare lo studio (1.10). E i molteplici fili della questione si avvolgono l'un l'altro sul piano narrativo e di dialogo, e non coinvolgono solo i due personaggi principali. Austin, uno dei medici coinvolti nello studio sviluppa una forte attrazione per la propria partner; la moglie del rettore, Margaret, soffre di non trovarsi desiderata sessualmente dal marito che scopre con sorpresa essere gay; Margaret si sente felice e finalmente appagata da una relazione sessualmente soddisfacente con Austin; il rettore è anche sentimentalmente attratto dall'uomo che paga per andare a letto con lui, vorrebbe sradicare da sé la propria omosessualità; Libby si interroga sul senso del sesso, che vede legato alla procreazione; i due ricercatori discutono sul fatto che attrazione e intesa non possano essere misurate non significa che non ci siano (1.05) e si domandano se una coppia si sia innamorata, ma ritengono che sia fuori dal loro campo di indagine… Si intrecciano, insomma, anche in esplicite elocuzioni, molte variabili e tematiche relative ai confini fra amore e sesso.

Burton Scully e la moglie

**Gli assi d'indagine**

La serie si muove su vari assi di indagine: la ritrattistica dei due protagonisti, la costruzione del loro rapporto, i mores dell'epoca, la rivoluzione portata dai loro studi.

Riguardo al primo aspetto, i due

personaggi,  recitati in modo eccellente, sono ritratti fedelmente rispetto a quelli storici. Fisicamente sono stati “abbelliti” però, resi fisicamente più attraenti. Nel caso di William nello specifico, si è detto che l’attore si sia reso disponibile a radersi a zero, dato che il vero Masters era pelato, ma che la produzione abbia preferito ugualmente lasciargli i capelli. Inoltre, a seguito di seri attacchi di setticemia, l’occhio sinistro dello studioso era leggermente rivolto a sinistra e una “densa bianca opacità circondava la cornea del suo occhio, che guardava verso l’alto” [9]. Questa condizione gli portava uno sguardo molto rigido che la gente trovava inquietante. Nella serie non si menziona il suo problema all’occhio, ma si fa in modo di sottolineare che le persone lo trovano strano. Il momento in cui lo conosciamo lo inquadra immediatamente nel fulcro di quello che lui ha sempre voluto essere. “Sono un uomo di scienza”, dice. E come tale agisce e pensa. Quello che dice di voler fare (1.01) quando parla al rettore dell’università a cui presenta il uso progetto di ricerca è semplice: “Voglio semplicemente rispondere alla domanda che cosa succede al corpo durante il sesso”, cosa che nella season finale con le stesse parole dice di aver fatto quando presenta ai colleghi gli studi condotti in segreto, e frase che viene utilizzata come punto di partenza nel promo della serie. Questa frase è all’interno della sua argomentazione a sostegno della necessità del suo studio. Il rettore ritiene di non poterlo sostenere perché quello che lui vuole fare è osceno, verrebbe bollato come pornografia, prostituzione, e etichettato come pervertito. La sua difesa è

William e la moglie Libby

appassionata e rivela un uomo che è un misto di passione scientifica, curiosità intellettuale, ego e ambizione:

Masters: Ci sono biblioteche su come nascono i bambini, ma non un singolo studio su come i bambini vengono fatti. Siamo medici, santo cielo. Voglio semplicemente rispondere alla domanda che cosa succede al corpo durante il sesso.
Scully: usando soggetti vivi, che fanno le capriole sul letto
Masters: fanno le capriole…
Scully: che si autostimolano
Masters: monitorati per la raccolta di dati fisiologici!

Scully: oh, santo cielo, Bill, perché lo stai facendo. Il tuo ambulatorio è l'invidia di ogni medico in questo ospedale.
Masters: il mio ambulatorio è una porta girevole di invalidi, donne deluse, confuse, perfino torturate dal sesso. Vogliono disperatamente aiuto. Sai che consiglio devo offrire? Divorzi, si abitui, o tradisca.
Scully: lascia che siano gli psichiatri ad aiutare quelle donne. Non è medicina.
Masters: è medicina. E io sono talmente avanti che sono il solo che lo vede. Voglio la verità. Voglio farmi un nome in territorio inesplorato. Voglio il premio Nobel.

E di fronte al fatto che il suo studio non riesce ad avere il sostegno sperato, si sfoga con Virginia: "Ora, dato che ogni museo è pieno di arte creata da questo impulso di base, la più grande letteratura, ma musica più bella. Lo studio del sesso è lo studio dell'inizio di tutta la vita, e la scienza tiene la chiave. Eppure sediamo rannicchiati al buio come pudibondi cavernicoli, pieni di vergogna e colpa, quando la verità è che nessuno capisce il sesso". E ancora, "Gli umani hanno preso l'impulso di base per il sesso e l'hanno trasformato in una traversia irriconoscibile. Storie d'amore, cavalleria, codici di etichetta". Lui studia la vita sessuale di conigli in gabbia, ma vuole studiare il sesso umano andando alle cose essenziali, la fisiologia di base sotto tutto quel nonsense. "Non credo nelle ombre, io credo nella luce dell'indagine scientifica" (1.03) E il fatto che Masters perseguisse questo genere di studi dall'inizio della carriera, e che avesse

intrapreso quel ramo della medicina di proposito come base per poi occuparsi di sesso, e che non fosse qualcosa a cui è arrivato in seguito, è stato reso attraverso un breve flashback in cui riceve consiglio su quali debbano essere le sue credenziali per poter occuparsi di questo genere di studi: una carriera in un campo rispettabile presso un ospedale dove si insegna, ostetricia, una famiglia perfetta, avere almeno 40 anni… Ottenutole, persevera, "come un cane con un osso" (1.03). Su questa certezza, si costruisce qualcosa di molto complesso, su cui la serie cerca di speculare, anche perché, sempre apparentemente sotto controllo, "(…) rivelava molto poco di sé o dei suoi piani. Masters sarebbe rimasto in enigma lungo una vita, lasciando coloro che gli erano

più vicini a sforzarsi di capirlo, insicuri delle sue vere intenzioni e di quali forze lo guidassero in modo così accanito". [9]

Il personaggio di Virginia è rappresentato nella sua alterità rispetto alla norma dell'epoca, su più livelli. Questo aspetto va a fuoco in modo esplicito, verbalmente, alla fine di "Thank you for coming" (1.04). L'ex-marito di Virginia partecipa allo studio sul sesso come soggetto volontario, e William ascolta una registrazione in cui lui parla della sua ex-moglie: "Questa è differente. Si conosce, sa che cosa fa sentire bene. Te lo dice, e vuole che tu lo dica a lei, quello che vuoi che lei ti faccia, quale è la tua fantasia, cosa che è una fantasia in se stessa, non ho ragione? Le dico, dottore, questa donna è magica". Virginia perciò è "magica", una donna fuori dal comune. Non è convenzionale per l'epoca in scelte di sesso: inizia una relazione

con il dottor Haas, ad esempio, e oltre a iniziarlo al sesso orale a cui non è abituato, dice esplicitamente che vede sesso e amore come due cose separate e che il fatto di andare a letto insieme non necessariamente li lega da un punto di vista sentimentale, così come vorrebbe lui. Una simile posizione è considerata più come "maschile" che non "femminile", tanto più a quell'epoca. La consapevolezza rispetto alle questioni sessuali rimane comunque anche ancorata alla mentalità dell'epoca. Masters alla fine della prima puntata fa capire a Virginia che potrebbero venirle chieste delle prestazioni sessuali, se accetta di lavorare per lui. Nel libro, da anziana, la Johnson riflette che oggidì una simile richiesta sarebbe considerata molestia sessuale, ma che all'epoca non era concepita come tale, e l'inizio della seconda puntata nella serie vede proprio Virginia pensare a vari modi in cui dire di no. C'è la percezione di qualcosa che non si vuole fare, ma contemporaneamente manca la consapevolezza e la possibilità sociale di opporsi a una simile richiesta. Virginia incarna molte delle sfide che attendono le donne dell'epoca che si sta per aprire dinanzi. È una donna che punta a migliorarsi professionalmente e, da un lato si vedrebbe incompleta senza dei figli (1.02), allo stesso tempo più e più volte lungo il corso della stagione la vediamo costretta a trascurarli perché il lavoro la trattiene in ufficio: emblematico è che perda l'opportunità di leggere un atteso fumetto insieme al figlio che desiderava farlo con lei (1.02). Aspira ad aumentare la propria educazione attraverso lo studio - "Un titolo di studio è come una magia. Fai ugualmente il tuo lavoro, ma quando hai un titolo di studio, le persone credono che

tu sappia di che cosa stai parlando", spiega ai figli (1.08) - ma deve fare il giocoliere fra gli impegni, e spesso e volentieri si scontra con l'ostilità delle altre donne. Le ci vuole tutta la stagione per guadagnarsi la stima della dottoressa DePaul, che vede la presenza di una donna come Virginia come una minaccia. È una femminista: la vediamo leggere "Il Secondo Sesso" di Simone De Bovoir (1.02) e ripudiare, come il maschilismo che è, la distinzione fra un ipotetico orgasmo femminile maturo e immaturo, a seconda che sia vaginale o clitorideo, quando le osservazioni cliniche mostrano che, quando si tratta di provocare piacere nella donna, la clitoride batte la vagina nella risposta fisiologica. Sulla base delle osservazioni cliniche William e Virginia arrivano a ipotizzare che per il piacere sessuale femminile l'uomo non sia nemmeno necessario. Tutto questo con buona pace di Freud che lei critica e mette da parte come poco scientifico, salvo la serie farle fare l'errore di attribuirlo al fatto che Freud era uno psicologo, dimenticando che invece pure lui era un medico (1.06), e insultando senza ragione la psicologia, cosa fuori personaggio. Virginia è una donna e un personaggio complesso.

La relazione fra i due protagonisti è di complementarietà. Inizialmente l'attività scientifica di Bill consisteva nell'osservare le prostitute, e, di fronte alla sua perplessità al fatto che le donne fingessero di avere un orgasmo, è stata una di queste che lo ha invitato a cercare la prospettiva di una donna. Virginia era colei che reclutava i volontari, colei che dava una dimensione più umana, perché aveva delle competenze sociali migliori di Bill. La serie mostra a poco a poco come, da semplice segretaria lei sia diventata una "assistente di ricerca" (1.06) e poi una partner a

tutti gli effetti. Nel libro si sottolinea sempre come Bill spingesse fortemente per una parità fra loro due e di come molti non si giustificassero questo trattamento, dato che lui aveva credenziali professioni molto maggiori delle sue per cui non era tenuto a farlo: la serie riesce credibilmente a dare spiegazione di questa scelta. Il rapporto personale, oltre che professionale è esaminato lasciando comunque anche un margine di indefinitezza al loro rapporto. Michael Sheen riflette:

*Non penso che sia nemmeno mai particolarmente chiaro a nessuno dei due quale sia la vera natura del loro rapporto. Penso che ci siano molte differenti correnti che scorrono fra loro e attraverso loro, e loro fanno uscire diverse cose nella loro relazione. Penso che questo sia ciò che la rende una relazione affascinante, che non appena pensi di sapere a che punto sono succede qualcosa e cambia e confonde continuamente le tue aspettative* [10].

La possibilità di abitare quest'incertezza senza bisogno di definirla è uno dei punti di forza televisivi della serie, attraverso momenti di plotting che sono anche di risveglio e scoperta di se stessi, da parte dei protagonisti, ma anche degli altri comprimari. E il bilanciamento da un punto di vista formale fra sviluppo di trama e approfondimenti delle relazioni e dei personaggi che è richiesto dalla complessità narrativa (Mittel) riflette il doppio binario – emozionale, lavorativo - che cercano di navigare e fra cui si tengono in equilibrio i protagonisti. Nello stesso modo in cui i personaggi negoziano il confine fra vita personale e vita lavorativa, gli autori negoziano la struttura della serie.

Il dottor Irwin Goldstein, direttore di medicina sessuale al Alvarado Hospital di San Diego ci ricorda come l'"atmosfera intorno alla ricerca sessuale era così restrittiva i primi tempi del suo lavoro che Masters ha dovuto lottare per ottenere testi medici sull'anatomia riproduttiva femminile" [11]. Il prop master della serie, in un'intervista [12], ha dichiarato come sia stato estremamente complicato fare ricerca sugli oggetti sessuali dell'epoca, anche solo i disegni, perché la gente non metteva nulla di tutto questo per iscritto. I tabù dell'epoca appaiono quasi scanditi nella serie, già nel pilot e poi nelle puntate a seguire, in una sequenza di riferimenti che non permettono di dimenticare i mores dell'epoca. Bill, una volta a casa, si spoglia per andare a dormire e i letti suoi e di Libby sono separati, e pregano prima del sesso per un bebè (1.01); quando Virginia, intenzionata a proseguire gli studi, cerca di capire a che corsi potrebbe iscriversi, la donna a cui chiede informazioni non trascura di farle notare che quando lei aveva la sua età considerava i suoi figli più importanti (1.01); nell'ospedale dove lavorano c'è la segregazione razziale (1.01); le donne sono ostili ad avere come ginecologhe delle donne dichiarando di trovare "rivoltante" (1.03) che un'altra donna possa guardare sotto le loro gonne; una paziente di nascosto chiede a Masters di legarle le tube, senza l'autorizzazione del marito, cosa che lui le nega inizialmente, cedendo solo quando capisce che lo chiede perché lui è un violento che abusa dei suoi familiari (1.04); quando una prostituta

rivela alla moglie del rettore che suo marito è “queer”, ingenuamente lei interpreta la parola come “strano”, non nel senso di “finocchio”, significato che il termine pure e ora più comunemente ha, e non le passa nemmeno per la testa l’idea che

Il dottor Haas con Vivian

il marito possa essere omosessuale…

In campo di neri, donne e omosessuali, e per queste due ultime categorie in particolare, ci si sofferma a lungo a osservare i danni della discriminazione. Si è già accennato prima alla figura del rettore: viene picchiato perché trovato in un vicolo a cercare la compagnia sessuale di un uomo e prende in considerazione l’elettroshock per curarsi, prima con il consenso della moglie, poi a sua insaputa, quando lei manifesta dei dubbi. Una delle prostitute che è stata uno dei primi soggetti osservati da Masters pure rivela di essere lesbica e offre una seconda prospettiva sulla questione. La discriminazione femminile è affrontata in particolare attraverso le difficoltà della dottoressa DePaul di farsi finanziare, o anche di farsi semplicemente ascoltare, quando cerca di convincere dell’utilità del pap test per le donne. Rivela che ha avuto il cancro alla cervice quando era ventenne e che ora il cancro è tornato ed è a uno stadio di non ritorno. Come deve elemosinare attenzione, come anche il solo tentativo di parlare con colleghi maschi viene interpretato nei termini di avance sessuale indebita, come debba passare attraverso le mogli dei medici maschi se vuole ricevere attenzione rispetto a quello che vuole ottenere, è reso attraverso tanti piccoli passaggi che fanno

un ritratto ben poco edulcorato delle difficoltà dell'epoca. Anche se umanamente, a ragione, è spesso sottolineato che *Mad Men*, ambientato in parte nella stessa epoca, è ben più pregnante e graffiante, si utilizza efficacemente la narratività come principio di organizzazione di un discorso a favore di un equo e giusto

trattamento delle persone.

In questo quadro, la rivoluzione che hanno portato gli studi di Masters e Johnson, che hanno rivelato verità biologiche che ora diamo per scontate e investigato e fugato radicati tabù e pregiudizi in materia di sesso, riesce a emergere con forza. Le dimensioni del membro maschile non importano, il rapporto sessuale durante la gravidanza non è dannoso, la libido e la risposta sessuale non spariscono invecchiando, la masturbazione non è dannosa, le donne possono avere orgasmi multipli… Anche attraverso materiale extra-diegetico - una timeline sul mondo di Masters e Johnson dal 1920 al 2000; una mostra a New York presso la Openhouse Gallery; un quiz sulle conoscenze in materia di sesso portate dai loro studi; poster con informazioni – si è cercato di far conoscere le loro scoperte e farne capire l'impatto.

L'American Film Institute ha indicato *Masters of sex* fra i dieci migliori programmi del 2013 e Metacritic ha dato un punteggio di 85/100 alla prima stagione che è stata nominata anche ai Golden Globe come miglior serie drammatica e ai Writers Guild of America Awards come miglior nuova serie. Attraverso le vite di due pionieri della ricerca sul sesso si è sondato il vasto campo della nostra umanità.

**Note**

[1] Thomas Maier, *Masters of sex: The Life and Times of William Masters and Virginia Johnson, the Couple Who Thaught America How To Love*, Basic Books, New York, 2009. Edizione Kindle. Loc. 55-61.

[2] Ibid., loc.

[3] Cfr.Cinzia Bianchi, "Raccontare la storia. Fiction e docufiction, tra ciotole di latte, antenne e buste della spesa", in Maria Pia Pozzato e Giorgio Grignaffini, *Mondi Seriali. Percorsi semiotici nella fiction*, Link Ricerca RTI, 2008.

[4] Cfr. Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1979.

[5] Emily Nussbaum, Private Practice, The hot-to-trot pleasures of "Masters of sex", in *The New Yorker*, Oct 7, 2013. Consultato il 22 aprile 2014.

[6] Si veda a questo proposito, oltre alla citazione specifica il mio intervento: Giada Da Ros, "Tell Me You Love Me – Il Sesso. La Vita: verso un'estetica dell'intimo", in *Ol3Media: SEX!*, Anno 5, numero 11, 2012.

[7] Sono parole di Michael Sheen nell'intervista a *Fresh Air* dell'11 dicembre 2013: "Michael Sheen On The 'Accuracy And Invention' Of Real-Life Roles".

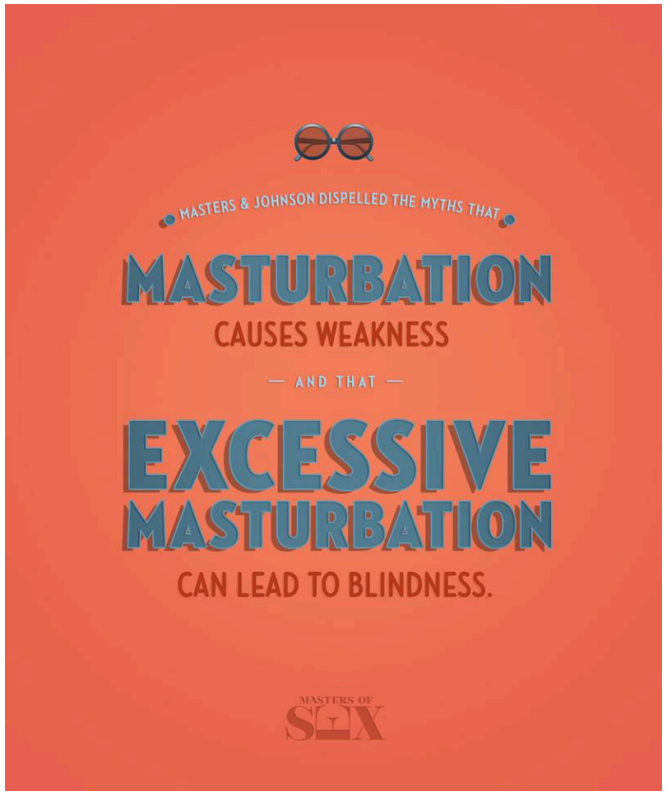
[8] Maier, loc. 545-51.

[9] Ibid., loc. 516-20.

[10] Michael Sheen si esprime così in un'intervista con Channel 4.

[11] Chris Sweeney, *The Dynamics of Sexual Acceleration, in Rachel Kramer Bussel*, "Best Sex Writing 2012: The State of Today's Sexual Culture", Cleis Press Inc, 2012. Kindle Edition, loc. 631 di 3057.

[12] Molly Langmuir, *Talking to Masters of sex's Prop Master About Glass Dildos and Old Condoms*, *Vulture.com*, 09/2013.




**Bibliografia**


Cinzia Bianchi, "Raccontare la storia. Fiction e docufiction, tra ciotole di latte, antenne e buste della spesa", in Maria Pia Pozzato e Giorgio Grignaffini, *Mondi Seriali. Percorsi semiotici nella fiction*, Link Ricerca RTI, 2008.

Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1979.

Jason Mittel, *Narrative Complexity in Contemporary American Television*, in "The Velvet Light Trap", Number 58, Fall 2006.

NPR Fresh Air, Pioneering 'Masters of Sex' Brought Science To The Bedroom, Oct 4, 2013.

Dabid Wiegand, *'Masters of Sex' review: Satisfying look at sex*, in *SFGate*, September 26, 2013.

di Francesca Calamita

# Mistresses

## SCHEDA TECNICA

**Titolo originale *Mistresses***

**Anno** 2013 (USA)

**Stagioni** 1 (13 episodi) confermata

**Network** ABC

**Creatore** K.J.Steinberg

**Cast principale**

Alyssa Milano è Savannah “Savi” Davis

Rochelle Aytes è April Malloy

Yunjin Kim è Dr. Karen Kim

Jes Macallan è Josslyn “Joss” Carver

Jason George è Dominic Taylor

Brett Tucker è Harry Davis

Erik Stocklin è Sam Grey

**Trama**

*Mistresses* racconta le complicate vicende personali e sentimentali di quattro amiche affiatate: Savannah, Josslyn, Karen ed April.

Durante un breve periodo di crisi coniugale, scaturito dalla difficoltà di procreare, Savi Davis, sorella maggiore di Joss, tradisce il marito Harry con Dominic Taylor, impiegato nello studio legale dove quest’ultima lavora. Karen Kim, psichiatra di successo ed amica di Savi fin dai tempi dei corsi universitari ad UCLA, è costretta ad affrontare i fantasmi del suo passato; innamoratasi di uno dei suoi pazienti, Thomas Grey, deceduto in circostanze misteriose dopo essersi fatto iniettare una dose di morfina da quest’ultima, si confronta ripetutamente con il figlio dell’amante, il giovane Sam che, indagando sulla vita del padre, cerca di sedurla. April Malloy, proprietaria di un negozio di arredamento di interni, ha perso il marito Paul da tre anni; tenta di emergere dal trauma affettivo subito, ma è esasperata dall’enorme quantità di telefonate anonime, che crede siano opera dell’amante del compagno defunto.

Paul compare sulla scena nell'ottavo episodio spiegando alla moglie i motivi della sua finta morte e della sua relazione extraconiugale con Miranda, che nel frattempo aveva cercato e ottenuto in vari episodi dei soldi da April per mantenere il figlio avuto con suo marito. Infine, Joss Carver, agente immobiliare, è lo spirito più libero tra le quattro amiche: ha una storia di sesso con il suo capo e cerca di sedurre il successivo mentre instaura una relazione lesbica con l'amica Alex. Si intrecciano così le vite di quattro donne alla ricerca di se stesse tra colpi di scena, lacrime, gelosie, scheletri nell'armadio che emergono dal loro passato e un finale con un colpo di scena.

**Da Bristol a Los Angeles**

La prima stagione di *Mistresses* è stata trasmessa negli Stati Uniti dalla rete televisiva ABC dal 3 Giugno al 9 Settembre 2013; in Italia è approdata sul canale Fox Life con il sottotitolo *Amanti* a distanza di un solo giorno dall'ultimo episodio andato in onda dall'altra parte dell'Atlantico. Remake dell'omonima serie televisiva britannica, trasmessa da Febbraio 2008 ad Agosto 2010 su BBC One in tre stagioni, la prima e la seconda costituite da sei episodi ciascuna e l'ultima da quattro, *Mistresses* di K.J. Steinberg trasporta le quattro protagoniste da Bristol a Los Angeles, attribuendo loro caratteristiche e vicende sentimentali molto simili a quelle ideate da S.J. Clarkson. Nella trama della serie americana ritornano non solo alcuni dei nomi e cognomi delle giovani donne inglesi, ma anche quelli dei loro compagni ed amanti. Ad esempio, Trudi Malloy della serie britannica, come April Malloy della serie americana, ha perso il marito; tuttavia, in circostanze differenti da quelle narrate sugli schermi d'oltreoceano, nell'attacco terroristico delle torri gemelle del 2001, ed è anch'essa tormentata dalle telefonate dell'amante che sostiene di aver avuto un figlio con suo marito durante la loro relazione extraconiugale a New York.

Entrambe le serie catturano la multietnicità che caratterizza il tessuto sociale degli Stati Uniti e della Gran Bretagna, tuttavia la serie americana si impone come quella più multiculturale; un dettaglio che si nota immediatamente confrontando le origini etniche delle otto protagoniste. Karen Kim, come Katie Roden nella serie d'oltremanica, è una dottoressa di successo, ma americana di origine asiatica, mentre il personaggio a cui si ispira è una britannica di origine caucasica. Una scelta attenta, quella di K.J. Steinberg, che ricostruisce fedelmente anche un discorso sull'identità nazionale americana postmoderna. In entrambe le serie, tuttavia, l'atmosfera è interculturale e si spinge ben oltre i confini dei due paesi, ad esempio approdando fino all'Australia, di cui è originario Harry, il marito di Savi, e in cui vorrebbe emigrare Sam insieme a Katie nella versione anglosassone.

**Da *Sex and the City* a *Mistresses* via *Secret Diary of a Call Girl*: pregiudizi culturali e sessualità femminile**

In comune con la sorella maggiore, *Sex and the City* (HBO 1998-2004, Stati Uniti), *Mistresses* non ha soltanto il numero di protagoniste, quattro, alle quali ruotano attorno i rispettivi

compagni, amici ed amanti, ma anche numerose tematiche trattate riguardo al concetto di identità femminile postmoderna. Portare sulla scena un dibattito sulla sessualità femminile, come accade in entrambe le serie, richiama anche il noto *Secret Diary of a Call Girl* (ITV2 2007-2011, Gran Bretagna), in cui al discorso sul corpo-oggetto, quello della protagonista Bell, si interseca un dibattito più ampio sulla glamourizzazione della prostituzione di lusso; un argomento che recentemente ha interessato la cronaca italiana con la vicenda delle "baby squillo romane". Se le protagoniste di *Sex and the City* rappresentavano delle figure innovatrici in grado di esprimere le loro preferenze ed abitudini sessuali e Bell vendeva il suo corpo ai ricchi uomini d'affari londinesi senza affrontare l'argomento dei numerosi problemi socio-culturali e morali legati alla prostituzione, Savi, Joss, April e Karen vivono una sessualità libera che si colloca a metà tra i due modelli femminili proposti da queste serie note che le hanno precedute [1]. Non sono semplicemente compagne, fidanzate, mogli, amiche e sorelle alla ricerca del partner ideale, come le protagoniste di *Sex and the City*, ma "amanti", il cui corpo è oggetto del desiderio proibito, come quello di Bell, ed è usato come strumento di ascesa sociale e mezzo per negoziare con gli altri. Nel teatro sociale odierno l'amante è un soggetto senza una collocazione culturale ben precisa, delineata dai rigidi confini dettati dalle relazioni interpersonali, e quindi stigmatizzata. Per questo motivo nelle nazioni in cui è andata in onda la serie, le protagoniste sono state bollate come spregiudicate e disinibite, "sexy and sassy" [2], collocandosi a metà tra la rappresentazione di una libertà sessuale femminile necessaria, come quella proposta da Carrie, Samantha, Miranda e Charlotte, e una problematica sessualità a pagamento, come quella vissuta da Bell. Se *Sex and the City* ha aiutato molte donne a prendere coscienza delle proprie necessità sessuali in chiave ironica, soprattutto in Italia, in cui il baluardo della Chiesa Cattolica gioca ancora un ruolo fondamentale in relazione a tematiche come la contraccezione e le scelte di orientamento sessuale, *Secret Diary of a Call Girl* ha fatto interrogare i telespettatori e le telespettatrici intorno al mondo, anche in questo caso con tono leggero, sulla necessità di mettere in discussione il ruolo della prostituta e dei suoi frequentatori nella società occidentale contemporanea [3].

*Mistresses* ha il pregio di portare sulla scena degli argomenti spesso limitati dalle norme sociali contemporanee. Per esempio, la storia d'amore lesbica tra Joss e Alex scaraventa sullo schermo un tema che ha bisogno di visibilità per entrare a far parte della quotidianità culturale. Quello, cioè, che è stato bollato come scandaloso è proprio ciò che il restrittivo contesto culturale contemporaneo ha bisogno di assaporare per normalizzare. Ben pochi sono i film in cui il tema dell'amore lesbisco è portato sulla scena e spesso riservati ad un pubblico di nicchia, come *Viola di mare* (2009) di Donatella Maiorca, tratto dal romanzo di Giacomo Pilati *Minchia di Re*. Tuttavia, da un lato, proponendo queste tematiche, K.J. Steinberg contribuisce a rivelare la necessità di parlare più apertamente di tematiche sessuali femminili che si spingono oltre i confini della convenzionalità, ma dall'altra, la pubblicità con cui è stata reclamizzata *Mistresses*, pone l'accento sulla natura trasgressiva delle protagoniste con una serie di aggettivi che ne rimarcano immediatamente i confini socio-culturali, non contribuendo così a liberare le donne contemporanee dagli stereotipi sociali in materia di tematiche di genere e sessualità. Fox Life in Italia annuncia la serie con un video in cui la voce narrante dichiara con tono ambiguo e moralistico: "Queste donne ti insegneranno tutto, anche a sbagliare", sottintendendo così che il loro ruolo, quello di amanti, porta con sé qualcosa di indiscutibilmente erroneo. ABC, invece, promuove la serie con la frase più accattivante, ma allo stesso tempo allusiva alle gesta delle quattro donne protagoniste: "Thirteen weeks of seduction". Si assiste, infatti, ancora ad una netta frattura tra la rappresentazione cinematografica e televisiva della sessualità maschile e di quella femminile; *Mistresses* costituisce solo un piccolo passo in avanti in materia di parità sugli schermi. Si pensi ad esempio al film *Don Jon* (2013) di Joseph Gordon-Levitt, che glamourizza la dipendenza dal porno del protagonista-regista, e al più discusso e sperimentale *Nymph()maniac* (2013) di Lars von Trier in cui fin dal titolo la patologia della protagonista è ben definita da un termine psichiatrico. Se nel primo esempio il riferimento a Don Giovanni giustifica le azioni del personaggio principale, perpetuando così lo stereotipo del serial lover, le cui condotte non sono erroneamente riconducibili ad una vera e propria psicopatologia, ma alla sua natura maschile, nel secondo, la patologia autodiagnosticata della protagonista non è mai messa in discussione. Essere amanti o averne uno, come avviene in *Mistresses*, per una donna postmoderna risulta problematico mentre lo stereotipo dell'uomo-conquistatore che intavola più relazioni allo stesso tempo continua ad essere

perpetuato dai mezzi di comunicazione, come dimostrano i recenti film a cui ho fatto riferimento. A questo proposito, si deve rimarcare che nella serie la moralità di Dominic non viene mai messa in discussione, ma sono i comportamenti di Savi ad essere esaminati e valutati dagli altri personaggi dopo la nascita della loro relazione extraconiugale.

**Un modello femminile irraggiungibile e surreale**

Savi, Joss, Karen e April contribuiscono a portare sugli schermi un modello femminile che aspira alla perfezione e spesso, dunque, surreale. Come le ben più famose eroine di *Desperate Housewives* (ABC 2004-2012, Stati Uniti) e *Sex and the City*, le ragazze vengono dipinte nella loro quotidianità, ma sempre in condizioni perfette: un immancabile stiletto con tacco dodici e un trucco coordinato all'abito sono tra i loro elementi caratterizzanti. Il modello proposto è quello della Barbie postmoderna che, costantemente pronta ad essere immortalata in uno scatto destinato ai social network, ha l'accessorio giusto e soprattutto il fisico perfetto che le garantisce di superare qualsiasi situazione. Quando Savi rimane incinta non ha nessuna intenzione di far sapere al marito Harry la notizia, perlomeno finché non avrà scoperto chi sia il vero padre del bambino o della bambina; in ufficio, tuttavia, gli sguardi sono tutti puntati sul suo arrotondamento e nessuno dei colleghi fa riferimento alla possibilità che quest'ultima possa essere incinta: tutti si interrogano sul motivo delle sue forme più rigogliose. Come *Desperate Housewives*, *Sex and the City* e *Secret Diary of a Call Girl*, *Mistresses* perpetua lo stereotipo postmoderno secondo il quale magrezza non fa soltanto rima con bellezza, ma soprattutto con felicità [4]. Il corpo filiforme, infatti, viene messo sul piedistallo ed eletto strumento indispensabile per decifrare il grado di successo delle protagoniste. L'unica, tra i personaggi che ci vengono presentati, ad avere dei tratti leggermente più formosi è Alex, l'amante lesbica di Joss, a cui proprio per la sua identità sessuale è permesso di uscire fuori dai canoni della femminilità eterosessuale ideale e tradizionale.

La continua ed incessante rappresentazione di questi modelli filiformi, di cui *Mistresses* è soltanto uno dei numerosissimi casi, contribuisce a promuovere nella realtà una figura femminile sempre più magra che incita le donne ad assumere dei comportamenti anomali nei confronti del corpo

e del cibo. I corpi delle protagoniste, senza smagliature, senza cellulite, senza un filo di grasso sull'addome o sui fianchi portano sullo schermo delle utopiche bambole postmoderne che inducono le telespettatrici ad esaminare il loro corpo e a sentirsi spesso inadeguate di fronte a dei modelli di femminilità che risultano perfetti e irraggiungibili. Allo stesso modo inducono anche gli uomini a ricercare questi modelli utopici di femminilità nella loro realtà quotidiana [5]. Tra le serie televisive che ho citato nessuna delle protagoniste ha una silhouette che esce dai canoni imposti dalla società postmoderna occidentale. *Mistresses* su questo tema incentiva uno stereotipo e non contribuisce a promuovere una femminilità alternativa a quella della magra e

vincente protagonista delle serie TV prodotte negli Stati Uniti e negli altri paesi occidentali.

**Uomini protagonisti solo in apparenza**

Harry, Dominic e Sam, i protagonisti maschili della serie, sono delle figure assenti, con un potere decisionale spesso in bilico. Harry si trasferisce dall'Australia a Los Angeles per amore e chiama il ristorante di cui è proprietario "Savannah Kitchen", in onore della moglie, della quale si era innamorato durante una vacanza di quest'ultima con l'amica Karen proprio nella sua terra natia. Allo stesso modo Dominic, più spregiudicato del marito di Savi, è in balia dei suoi sentimenti ed è proprio la protagonista ad essere incapace di decidere tra i due e dunque a tenerli sulle spine anche a proposito del test del DNA che ha effettuato all'oscuro di tutti per sapere notizie certe sulla paternità del figlio o della figlia di cui è in attesa. Il marito di April compare soltanto nell'ottava puntata, quando quest'ultima ha superato parzialmente il trauma sentimentale, rivelandosi un vigliacco, incapace di dire alla moglie dei suoi tradimenti e tornando a casa dopo aver scoperto che Miranda vorrebbe da lui ed April dei soldi per mantenere il figlio che hanno in comune. Similmente, gli amanti di Joss sono uomini che spariscono e che non sentono nessun senso di responsabilità verso le loro famiglie e verso quest'ultima; si tratta, tuttavia, del medesimo meccanismo impiegato dalla protagonista che, come Samantha di *Sex and the City*, di rado si coinvolge sentimentalmente nelle sue relazioni.

Dipingendo questi personaggi, *Mistresses* intavola sottilmente anche il discorso sulla crisi identitaria maschile postmoderna. Proprio il trasferimento di Harry dall'Australia agli Stati Uniti è il primo segno della rappresentazione della messa in discussione dei tradizionali ruoli maschili: è, infatti, significativo che nelle dinamiche della coppia Harry-Savannah sia il primo a seguire quest'ultima in un'altra nazione e non il contrario, come sarebbe stato se la serie fosse stata ambientata nel passato. Anche la messa in discussione delle capacità procreative di Harry richiama questo argomento. È rilevante, infatti, che non sia Savi ad essere immediatamente etichettata come una donna in grado di non procreare, ma che entrambi i personaggi si sottopongano ad accertamenti per trovare una soluzione.

**In attesa della seconda stagione**

In attesa della seconda stagione, che è iniziata sulla ABC dal 2 giugno 2014, abbiamo lasciato le protagoniste attorno al letto di ospedale in cui Savi è stata ricoverata dopo un incidente in macchina avvenuto al ritorno da un resort di Palms Spring, in cui era stata portata da Joss per festeggiare il suo compleanno. Ad aspettare notizie sulla sua salute non ci sono solo le amiche del cuore, ma anche il marito di April e soprattutto i suoi uomini, Dominic ed Harry. Quest'ultimo dai risultati del test non risulta essere il padre del nascituro, che è invece Dominic, accorso immediatamente in ospedale dopo la telefonata di Joss. Harry, però, ha scelto di stare con Savi indipendentemente dalla paternità del bambino o della bambina; allo stesso modo anche Dominic ha dichiarato i suoi sentimenti alla donna. L'ultimo

episodio si chiude con un colpo di pistola sparato a casa di Karen dove quest'ultima, Elizabeth, la moglie di Thomas, ed il figlio Sam stanno litigando animatamente, con Savi in stato di rianimazione e con April che decide di rimandare Paul in Florida da Miranda. Le vicende narrate nei tredici episodi hanno messo a dura prova le protagoniste sentimentalmente e personalmente, tuttavia nonostante le enormi complicazioni ed i colpi di scena le quattro amiche rappresentano ancora l'una per l'altra una famiglia unita a cui il resto dei protagonisti ruota semplicemente attorno.

**Note**

[1] Per una discussione sulla rappresentazione dei ruoli femminili in *Sex and the City* ed un dibattito sulle innovazioni e stereotipizzazioni proposte dalla serie si veda Deborah Jermyn, *Sex and the City*, Wayne State University Press, Detroit, 2008.

[2] Come definite sul sito ufficiale di ABC.

[3] Per un dibattitto sul corpo-oggetto come dicotomica forma di self-empowerment si veda Natasha Walter, *Living Dolls: The Return of Sexism*, Virago, London, 2010.

[4] Per una panoramica sulla rappresentazione della femminilità ideale nei romanzi chick lit, nella sua trasposizione televisiva e gli effetti sulle lettrici e telespettatrici si veda Caroline J. Smith, "Cosmopolitan Culture and Consumerism" in *Chic Lit*, Routledge, New York, 2008; si veda anche Stephanie Harzeweski, *Chick Lit and Postfeminism*, University of Virginia Press, Charlottesville, 2011.

[5] Sull'incidenza dei disturbi alimentari in relazione alla rappresentazione di utopici modelli femminili mediatici si veda Susan Bordo (new foreword by Leslie Heywood), *Unbearable Weights: Feminism, Western Culture and The Body,* University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2003.

di Oriele Orlando

## SCHEDA TECNICA

**Titolo originale** ***Orange is the New Black***

**Anno** 2013 (USA)

**Stagioni** 2 (26 episodi) In programmazione

**Network** Netflix

**Creatore** Jenji Johan

**Cast principale**

Taylor Schilling è Piper Chapman

Laura Prepon è Alex Vause

Jason Biggs è Larry Bloom

Kate Mulgrew è Galina 'Red' Reznikov

**Trama**

Piper Chapman è la classica ragazza della porta accanto: una giovane americana bionda, carina, con una buona istruzione e una vita normale che divide tra il fidanzato Larry e l'amica Polly, con la quale gestisce una piccola azienda specializzata nella produzione artigianale di creme e saponi, e sembra che nulla possa andare male nella sua vita tranquilla e apparentemente felice.

Se non fosse che il passato di Piper è un tantino più burrascoso del suo presente: dieci anni prima infatti viaggiava per il mondo insieme alla sua ex amante Alex, trafficante di droga, per la quale ha trasportato una valigia piena di denaro sporco. Anche se il fidanzato Larry ha accettato la relazione omosessuale di Piper senza troppi problemi e senza troppe conseguenze, ecco che a disturbare la loro vita di coppia subentra la condanna, a distanza di anni, per quel gesto: Piper decide di costituirsi e di scontare la pena nel carcere femminile di Leitchfield, dove sarà costretta a mettere in stand by la sua vita. Ma a complicare la situazione, oltre al disagio di una nuova routine totalmente diversa e inizialmente spaventosa,

contribuisce il ritorno in scena di Alex, anche lei detenuta nello stesso penitenziario.
La poca esperienza di Piper in un contesto simile, unita alla sua ingenuità e alle difficoltà incontrate, la portano a dover adottare diverse strategie per affrontare la pena senza incorrere in troppi ostacoli, proposito che mano a mano si rivela più difficile del previsto a causa dei sentimenti che riscopre per Alex e per le vicissitudini con le altre detenute. Piper proverà sulla sua pelle quanto sia difficile adattarsi e stare lontana dai guai per poter uscire da Leitchfield il più presto possibile.

**Struttura degli episodi**

La storia è basata sul romanzo di Piper Kerman, una sorta di memoriale dal titolo *Orange Is the New Black - My year in a woman prison* [1], non a caso la protagonista si chiama Piper e la storia si concentra su di lei, raccontando la realtà carceraria con gli occhi di una ragazza che proviene da tutt'altro contesto e attraverso la quale lo spettatore può tranquillamente identificarsi. Già dalla scena iniziale dell'episodio 1x01, *I wasn't ready*, il disagio sperimentato da Piper è evidente e la scelta stilistica adottata per trasmetterlo è semplice ma efficace: la storia si apre in media res, con Piper impegnata a fare la doccia nel bagno della prigione, con ai piedi delle infradito di fortuna fatte con degli assorbenti [2].
La narrazione in prima persona di Piper mette a confronto la scena della doccia solitaria in carcere del presente con una scena d'amore con Alex nel passato, poi - in un passato un po' meno remoto - con una nella vasca da bagno in compagnia del fidanzato Larry, proprio a sottolineare in che modo una sensazione tanto amata come l'acqua che scorre sulla pelle possa cambiare totalmente a seconda del contesto.
Il brusco ritorno alla realtà dopo i flashback è una delle cifre stilistiche ricorrenti in *OITNB*, e il flashback stesso è un espediente utilizzato spesso per raccontare le vicende, non solo di Piper ma anche delle altre detenute. Infatti, sebbene la storia si concentri su di lei, la serie è un racconto corale ambientato in un universo variegato in cui il comune denominatore è la donna e la sua condizione in carcere.
Tutti gli episodi seguono il medesimo schema narrativo: eventi del presente e eventi del passato uniti con un montaggio alternato che usa raccordi differenti -una parola, un gesto, una situazione come nel caso della scena della doccia- per fluidificare la narrazione.
I racconti al passato servono per descrivere la vita delle detenute prima di Leitchfield e analizzare le motivazioni per cui si trovano in carcere, nonché il cambiamento che le ha investite nel tempo: ciò che viene fuori è un confronto tra il mondo esterno e quello interno, in cui tante volte il mondo esterno sembra essere molto più insidioso di quello all'interno della prigione, rappresentata invece come un universo a parte, con le sue regole e le sue gerarchie che nonostante tutto risultano naturali e incontestabili e permettono di vivere in un micro cosmo simile a una piccola società.

Ogni episodio prende in esame una detenuta particolare, la cui vicenda personale corre in parallelo con il binario della storia in cui si muove Piper, garantendo così l'introduzione continua di nuovi personaggi e al contempo il proseguimento naturale della vicenda; alcune detenute hanno storie che vengono riprese in diverse puntate, come Galina detta Red, la russa veterana a capo della cucina, che viene subito caratterizzata come un personaggio importante in quanto da lei dipendono non solo l'ordine delle cucine e quindi un servizio fondamentale per la comunità di Leitchfield, ma come vedremo poi anche la riabilitazione di alcune detenute ex tossiche che la considerano un punto di riferimento, nonché - come si scopre in seguito- lo spaccio di droga all'interno della prigione fornita dalla Neptune, servizio di distribuzione collegato ai flashback di Red, all'epoca proprietaria di un locale in affari con degli esponenti della mafia russa.

Non è possibile parlare di personaggi secondari dal momento che le detenute vengono introdotte in maniera più o meno dettagliata, e questa scelta contribuisce a costruire il setting di Lietchfield immettendo Piper e lo spettatore in un contesto in cui inizialmente è difficile riconoscersi in qualcuno in particolare, ma lentamente si scopre che le donne hanno sempre qualcosa in comune tra loro e con lo spettatore, che sia un evento del passato o uno del presente, di solito scelte sbagliate che le hanno portate a commettere dei crimini o intrattenere relazioni pericolose.

Piper comprende che ci sono delle regole non scritte da rispettare e che ogni azione ha una sua conseguenza; già dalle prime due puntate infatti ci viene presentato uno dei meccanismi chiave che regola Leitchfield: se offendi qualcuno quello diventa tuo nemico. Piper insulta - involontariamente, con il mero intento di creare un contatto con le compagne e risultando naive in un contesto in cui le leggerezze non sono concesse - il cibo di Red e di conseguenza Red la lascia morire di fame, finché Piper le prepara una lozione contro il mal di schiena e gliela regala, guadagnando così il suo perdono.

Una sorta di iniziazione, dunque, e ce ne sono in ogni episodio, affinché Piper impari come pararsi le spalle e a tenersi lontana da guai per scontare la condanna senza troppi imprevisti.

**Il dentro e il fuori**

Il contrasto tra il mondo esterno e quello interno al carcere è molto forte: le detenute non vivono nelle celle ma hanno delle stanze senza porte e la possibilità di lavorare o seguire dei corsi o svolgere piccoli compiti utili alla comunità; se non fosse per le mura e l'impossibilità di uscire sembrerebbe quasi una piccola organizzazione al femminile in cui regna perlopiù la collaborazione, non sempre per interessi o doppi fini, ma spesso sollecitata da amicizie sincere (come quella tra Poussey e Taystee) o rispetto (Nikki e Red).

Il mondo esterno entra dentro Lietchfield a piccole dosi, attraverso il contatto telefonico e gli incontri settimanali in una stanza in cui non esiste privacy e sono vietate effusioni. Piper mantiene come meglio può la relazione con Larry all'esterno ma riconosce il bisogno di legami con le altre detenute, per questo cerca di mantenere un profilo basso almeno fin quando non ritrova Alex e a quel punto entrano in gioco dinamiche più complesse che coinvolgono sentimenti non del tutto sopiti tra le due. Una delle detenute, l'insegnante di yoga conosciuta col nome di Yoga Jones, consiglia a Piper di affidarsi al mandala "Everything is temporary", una specie di monito da cui trarre forza proprio in virtù del fatto che il carcere non è una prospettiva di vita ma solo un posto di blocco in cui si sta ferme ad aspettare. Più si aspetta però, più il tempo passa, e finisce che Leitchfield diventa una specie di casa in cui sentirsi al sicuro e protette dall'incertezza che sta fuori. Due sono gli esempi più rappresentativi; il primo quello di Lorna Morello, una ragazza giovane e sognatrice convinta che il suo ragazzo la attenda una volta fuori per sposarla e quello di Taystee. Quest'ultima è l'unica che vediamo uscire da Leitchfield e provare a inserirsi nella società come membro attivo, ma la difficoltà della vita esterna - che si manifesta anche con il semplice cercare un letto in cui dormire un lavoro di cui vivere - la spinge a commettere un piccolo reato per tornare a Lietchfield, dove lei stessa ammette di avere tutto ciò che nella vita reale non riesce a trovare. Che siano delle persone con cui intrattenere rapporti o un pasto caldo, o un piccolo lavoro in cui si è bravi, Lietchfield assume lentamente i contorni di quella che si avvicina all'idea di casa: una casa che non tutte hanno avuto o che hanno vissuto come un luogo da cui fuggire invece di sentirsi al sicuro. Piper è effettivamente l'unica che ha qualcosa ad attenderla fuori dalle mura del carcere, ma la relazione con Alex la aiuta a sentirsi meglio e le ricorda il passato, quel passato in cui non facevano altro che viaggiare andando all'avventura senza curarsi di nulla e che ora si contrappone a un presente 'normale', dove Piper fa esattamente tutto ciò che la società si aspetta che faccia.

**Tematiche**

Le vicende raccontate in *Orange Is the New Black* sono reali in quanto tratte da un'esperienza realmente vissuta e documentata da un diario che è in seguito diventato un romanzo, ma ovviamente le singole vicende sono state rimaneggiate dagli sceneggiatori che hanno utilizzato il libro della Kerman più come spunto che come verità assoluta. Al di là della fedeltà al racconto però, c'è da dire che il telefilm è abbastanza vicino alla realtà carceraria femminile e ne tratteggia le caratteristiche peculiari. Da una serie tv ambientata in carcere ci si aspetta una massiccia dose di cliché legati all'omosessualità e rivalità tra gruppi diversi, ma la storia diventa interessante proprio perché queste tematiche, quando affrontate, non risultano scontate o noiose e la storia preferisce raccontare i sentimenti, siano essi positivi o meno, ovviamente sviluppati in contesti prettamente femminili. L'amore è senza dubbio una tra le tematiche più sviscerate, analizzato nelle sue varie forme senza indugiare riguardo la sua natura, omosessuale o eterosessuale che sia: il discorso del sesso è strettamente collegato ai sentimenti in quanto viene inteso come manifestazione d'amore o come mancanza di quest'ultimo. Di per sé il sesso è una tematica trattata senza troppo pudore e con ben poche censure: non mancano scene di nudo o di rapporti omosessuali, ma anche nell'introduzione del primo episodio dove abbiamo incontrato la scena della doccia lo scopo non è alimentare gli stereotipi o accattivarsi lo spettatore con la trasgressione. Il rapporto tra donne ha sempre una sfumatura sentimentale, ed è inteso più come una ricerca di contatto che come mero bisogno di piacere fisico: questa è senza dubbio un'ottima lente per osservare il mondo femminile, in cui il sesso rappresenta tutto, e può diventare amore ma anche motivo di rivalità come nel caso di Daya e la madre che entrano in competizione per Bennet [3], amato dalla prima e considerato preda sessuale nonché motivo di affermazione di superiorità nei confronti della figlia dalla seconda.

L'omosessualità è un argomento affrontato da diversi punti di vista: il sesso tra detenute è vietato e le trasgressioni non fanno altro che indisporre Healey, personaggio omofobo che come la maggior parte degli uomini della serie viene messo in secondo piano e in cattiva luce. La tematica sessuale si traduce in un discorso sociale con la storia di Sophia Burset, detenuta

transgender che arriva a Leitchfield con una tra le storie più complesse: dopo aver deciso di diventare donna, supportata nonostante tutto dalla moglie ma subendo il progressivo allontanamento del figlio, Sophia in carcere affronta l'ostacolo delle cure scarse e inappropriate, che le negano gli ormoni e rischiano di vanificare il sofferto percorso affrontato.

La critica sociale è dunque un'altra tra le tematiche dominanti, insieme al problema della struttura sanitaria inadempiente e al lassismo delle guardie carcerarie, uomini descritti come personaggi vili, viscidi e volgari come Pornobaffo o succubi delle proprie mogli e vittime di pregiudizi come Healey o, pur rappresentando una figura neutrale che vira sulla caratterizzazione positiva, si lasciano coinvolgere in relazioni

complicate a discapito della morale e delle regole vigenti sul posto di lavoro (Bennet).

La violenza è proposta a piccole dosi e raramente porta a conseguenze estreme: l'unica occasione in cui rappresenta un punto di svolta è nell'ultimo episodio, la 1x13, quando Piper, provocata da Pennsatucky, reagisce fisicamente e dalla neve

macchiata di sangue si intuisce che la seconda stagione si distacca dal romanzo per intraprendere una strada autonoma.

**This is not Oz**

*This is not Oz*: questo è quello che Healey dice a una spaventata Piper a rapporto per la prima volta nel suo ufficio: effettivamente a Leitchfield la violenza brutale non esiste, così come non ci sono feroci assassini pronti a pugnalare alle spalle, ma se tralasciamo la similitudine in termini di realismo, in realtà *Orange is the new black* ricorda *Oz* per alcuni aspetti.

Prima di sottolinearne analogie e differenze è il caso di fare una breve panoramica di *Oz*, serie targata HBO capostipite del filone carcerario conclusasi nel 2003.

Racconta le vicende dei detenuti dell'Oswald Penitentiary (abbreviato in *Oz*), in particolare seguendo la sezione denominata Paradiso (Emerald City in lingua originale, con chiaro richiamo al mago di *Oz*); nel Paradiso i detenuti vivono in celle di plexiglass controllati 24 ore su 24 dalle guardie. Dietro questa organizzazione mirata a un metodo di disciplina meno rigida ma più efficace si celano traffici di droga e lotte per il controllo della prigione, che vedono protagonisti i detenuti appartenenti a vari gruppi etnici.

In *Oz* la pena di morte è applicabile e praticata, le vicende raccontano un mondo crudo e violento, regolato da gerarchie basate sul potere individuale, di solito in mano all'esponente più forte o a quello più abile e manipolatore.

Tornando al confronto con *OITNB*, c'è da dire che l'impostazione delle due serie è simile e in entrambe si parte da un personaggio principale che diventa pretesto per introdurre tutti gli altri, anche

se nel caso di *Oz* Augustus Hill non è un semplice narratore ma un cicerone in grado di muoversi nello spazio e nel tempo e comunicare a quattr'occhi con lo spettatore, svolgendo la funzione sia di cantastorie che di interprete. Piper è invece il cardine della storia nel ruolo di protagonista con la p maiuscola, ma la sua narrazione non è personale (se non nell'introduzione della prima puntata) e la sua presenza non è fondamentale negli episodi per spostarsi sulle altre detenute, introdotte come abbiamo detto da storie personali.

L'ampio uso dei flashback è riscontrabile in entrambi i casi e il confronto tra il dentro e il fuori è raccontato attraverso il passato e il presente, ma aldilà di queste similitudini prettamente stilistiche le due storie divergono in termini di punti di vista: quello esclusivamente maschile di *Oz* contribuisce a creare un livello di violenza molto alto e la convivenza tra uomini non somiglia nemmeno lontanamente a quella tra donne. Quest'ultime infatti, sebbene mosse da antipatie e talvolta da propositi violenti nei confronti delle altre detenute cercano di crearsi un proprio gruppo di appartenenza, non solo per pararsi le spalle ma anche per trovare un aiuto nei momenti difficili.

Le donne, inoltre, provano di continuo e in tutti i modi a negoziare la propria solitudine o invisibilità, basta pensare alla storia di Red che fuori veniva emarginata dalle mogli dei boss e in carcere invece viene rispettata e temuta dalle altre detenute. Altra grande differenza di fondo è la questione razziale; in *Oz* la tensione dovuta alla convivenza di gruppi etnici diversi genera continue tensioni che sfociano in rivolte violente e la critica al sistema carcerario si inasprisce episodio dopo episodio, mentre in *OITNB* i gruppi etnici sono semplicemente un punto di riferimento e tutto si mantiene a un livello di tolleranza medio alto, in cui il razzismo non è tanto una questione di pelle ma si traduce nell'esclusione dal gruppo di appartenenza e di conseguenza alla solitudine individuale.

Come in *Oz* però ogni gruppo ha un proprio esponente più o meno carismatico che vanta la sua schiera di seguaci, basta pensare a Pennsatucky che si erge a portabandiera della fede dopo essere stata trasformata in icona da un gruppo di cristiani contrari all'aborto per un malinteso, e che -sebbene in maniera diametralmente opposta- si proclama baluardo religioso e guida come Kareem Sayd in *Oz*.

La stessa Piper ricorda Beecher, che in *Oz* è l'unica figura inizialmente positiva e in grado di comprendere la gravità delle sue azioni, che subisce un'evoluzione negativa dovuta alla necessità di sopravvivere in una realtà che non lascia scampo ai deboli: Piper è come lui un membro della borghesia, che paga l'unico errore di una vita vissuta senza particolari colpi di scena e se Beecher si aggrappa a Keller per il quale prova odio e amore allo stesso tempo, Piper nutre per Alex un sentimento contraddittorio e vive con lei una relazione che rischia di staccarla definitivamente dalla vita che ha lasciato fuori da Leithfield. Altre somiglianze minori possiamo rilevarle nell'organizzazione degli spazi e delle mansioni, dove il compito più ambito è lavorare in cucina, un territorio relativamente tranquillo che dà potere e stabilità a chi la gestisce: non secondario è il ruolo della

droga, che in *Oz* viene spacciata da gruppi specifici e da alleanze strette il più delle volte con il sangue come dimostrazione di fedeltà. Anche in *OITNB* la droga circola nel carcere direttamente da fuori, grazie al traffico gestito tramite la cucina di Red con la stessa ditta di trasporti (la Neptune) che Red utilizzava nel suo locale quando era ancora libera. La droga è anche causa di morte o pretesto per coprire incidenti o omicidi che diventano decessi per overdose (Tricia morta a causa di Pornobaffo) nonché unico modo per alleviare la noia del carcere, nonostante alle donne sia concessa più un'occasione per uscire o lavorare all'aperto, cosa che in *Oz* non accade tanto che l'ora d'aria non viene mai mostrata.

Il divario tra vita al di fuori e vita interna è simile e ci sono due figure che seguono lo stesso percorso: Taystee ad esempio è una sorta di Poeta al femminile e se il Poeta in *O*z era riuscito ad ottenere la libertà vigilata grazie alle sue poesie, Taystee torna in libertà dopo aver scontato la pena e aver dimostrato di essere una brava bibliotecaria nonché una detenuta in grado di reinserirsi nella società in quanto membro potenzialmente attivo e utile. In entrambi i casi il ritorno in carcere viene vissuto come una sorta di “liberazione”, un luogo in cui si è al sicuro dalle difficoltà della vita e dai pericoli esterni.

Si potrebbe quasi dire che *OITNB* sia la versione soft di *Oz*, in cui ci si limita a fotografare situazioni molto simili alla realtà, sicuramente molto più fedeli a quelle proposte da *Oz*, in cui a volte i crimini e i detenuti presentati toccano livelli di cattiveria e pazzia che rappresentano un livello di violenza amplificato rispetto al dato reale.

**Sigla e slang**

L'adattamento alla realtà carceraria coinvolge inevitabilmente anche il linguaggio utilizzato: gli slang sono la 'lingua' più parlata all'interno della struttura, intesa ovviamente come appartenenza a un determinato gruppo (le latine che parlano spagnolo, le donne nere che ricorrono a una gestualità e a un atteggiamento tipico della classe sociale medio bassa).

La cultura della strada è una costante che accompagna le detenute e ne determina il livello culturale; il modo di parlare di Piper o di Nikki, che proviene da una famiglia ricca, sta ad indicare un buon livello di cultura e una vita che è stata più o meno agiata, in contrapposizione con lo slang che indica invece un livello di istruzione basso e un'esistenza trascorsa ai margini della società e al limite della legalità, che poi altro non è se non la dimostrazione della mancanza di famiglia o figure di riferimento in grado di garantire un'educazione consapevole.

Il problema nell'utilizzo dello slang è che nella traduzione italiana viene a mancare il senso delle parole e la loro interpretazione dal momento che la nostra lingua possiede solo dialetti, che possono caratterizzare in minima parte e solo una determinata area geografica (come quando si sceglie di doppiare i mafiosi con l'accento siciliano). Come in tutti i telefilm in cui lo slang diventa una caratteristica del personaggio l'adattamento non riesce come dovrebbe e quindi si perdono battute e significati che le barriere

linguistiche non possono rendere, motivo per cui la visione è consigliata con i sottotitoli.
Una menzione particolare va fatta alla sigla: You've got time è stata scritta appositamente per la serie da Regina Spektor, ed è una sorta di breve introduzione di quello che andremo a vedere. Da una parte le parole (*The animals/trapped 'till the cage is full/ the cage is full/stay awake*) [4], dall'altra i primissimi piani di donne, alcune delle quali sono reali detenute, tra cui anche Piper. La scelta dei primissimi piani che mette in evidenza esclusivamente alcuni dettagli del viso come denti, sorriso, occhi, lentiggini, è una chiara dichiarazione di intenti: ogni donna, sebbene vestita di arancione ("is the new black" è una formula usata in ambito della moda per indicare qualcosa che fa tendenza) è unica e particolare, fosse solo per quella minuscola caratteristica invisibile ai più fin quando non ci si avvicina abbastanza per poter osservare. D'altronde *OITNB* propone la figura femminile in tutte le sue forme, in tutta la sua bellezza che di canonico ha ben poco dal momento che ci sono colori diversi, forme diverse, corpi diversi sia nudi che vestiti, corpi maschili che si trasformano in corpi femminili, una varietà complessa e unica di elementi che raramente si è vista in un telefilm al femminile, dove di solito le donne sono belle e perfette o vestite alla moda o semplicemente ricche e vittime di stereotipi.
Inoltre sottolinea da subito la dimensione corale del racconto in cui ogni donna che si incontra è destinata ad essere ricordata per un motivo o per un altro: di rimando, evidenzia come le persone possano essere diverse a seconda del contesto in cui le si conosce, in questo caso dentro e fuori dalla prigione, come dice anche la seconda strofa:

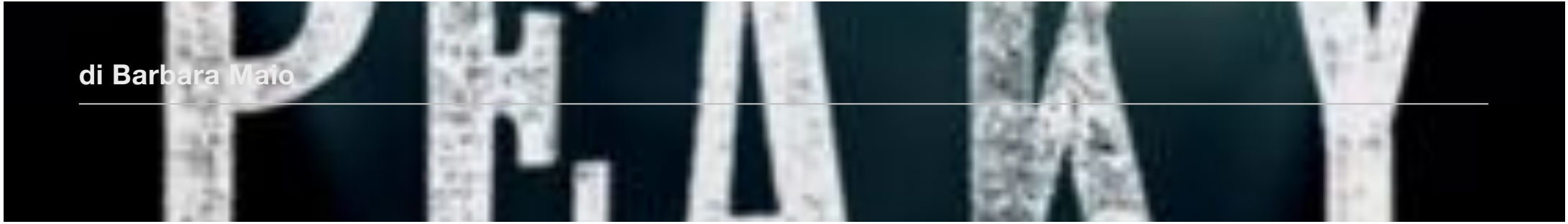
*Remember all their faces/Remember all their voices/Everything is different/The second time around.*

(Ricorda tutti i loro volti/ricorda le loro voci/tutto è diverso/la seconda volta).

**Note**

[1] Il romanzo è uscito nel 2010, il titolo in italiano è *Orange is the new black*. *Da Manhattan al carcere: il mio anno dietro le sbarre*'.
[2] Durante i primi giorni in carcere Piper non dispone dei soldi necessari per usufruire dello spaccio, un'organizzazione interna

alla prigione dove le detenute possono acquistare oggetti utili alla vita quotidiana.
[3] Bennett inizia una relazione romantica con l'ispanica Dayanara offrendole una gomma da masticare di nascosto.
[4] traduzione: gli animali/intrappolati finché la gabbia è piena/la gabbia è piena/rimani sveglio.



di Barbara Maio

## SCHEDA TECNICA

**Titolo originale** ***Peaky Blinders***

**Anno** 2013 (UK)

**Stagioni** 1 (6 episodi) confermata

**Network** BBC2

**Creatore** Steven Knight

**Cast principale**

Cillian Murphy è Thomas Shelby

Sam Neill è Chester Campbell

Annabelle Wallis è Grace Burgess

Paul Anderson è Arthur Shelby

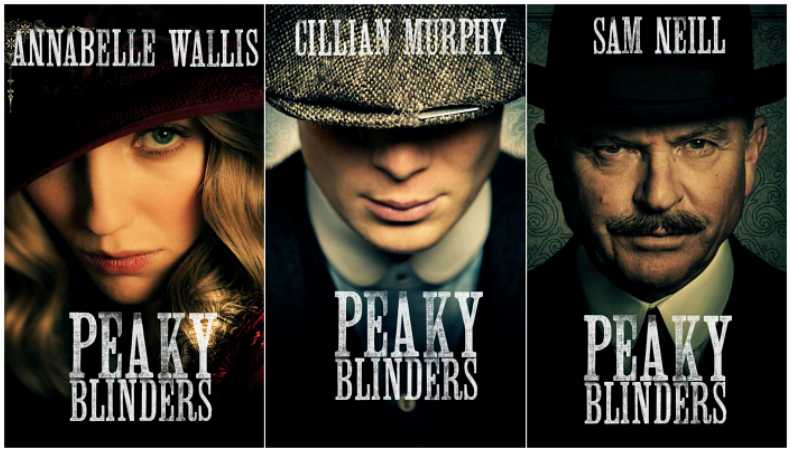
Iddo Goldberg è Freddie Thorne

Helen McCrory è Aunt Polly

Sophie Rundle è Ada Shelby

**Trama**

Alla fine della Prima Guerra Mondiale ci troviamo nella città industriale di Birmingham che cerca di risollevarsi dalla sua povertà e decadenza. In un ambiente dove la violenza è la regola e dove tutti cercano di sopravvivere alla devastazione della Guerra cerca di farsi spazio la famiglia Shelby, capitanata da Tommy, che si muove nel mondo della malavita cercando di assumere il controllo della città. Winston Churchill in persona invia in città l'Ispettore Campbell per ripulire la città. Campbell è assistito da Grace, bella e giovane poliziotta che si infiltra nella vita di Tommy per controllarlo. Inevitabilmente Grace si innamorerà di Tommy avendo scoperto il suo lato gentile e le sue ferite. Il triangolo tra Tommy, Grace e Campbell diventerà ogni giorno più rischioso specialmente quando emergeranno sentimenti che cambieranno le carte in tavola.



**La mini serie storica**

La serie *Peaky Blinders* ha ottenuto un buon successo di pubblico e critica per la sua accurata ricostruzione scenica, per l'ottimo cast messo insieme e per la storia che racconta fatti poco noti al grande pubblico.

La serie rientra in quel gruppo di produzioni storiche per le quali la BBC è famosa, storie che uniscono una certa nostalgia per il passato ad una narrazione avvincente ed estremamente moderna.

È infatti nelle corde della BBC la produzione di drammi storici che possano affrontare spaccati storici solitamente trascurati dalle grandi ricostruzioni storiche [1].

In questo caso la BBC fa un ottimo lavoro puntando su una accuratezza dell'intera produzione, dal punto di vista estetico e produttivo.

Prendo spunto da questa serie per affrontare il discorso sulla serializzazione contemporanea con alcune riflessioni rapide sullo stato attuale delle cose.

Ci troviamo qui di fronte ad un formato particolare, molto amato in Europa ma che in America è solitamente legato alle produzioni via cavo, quello della mini serie da 6/8 episodi. Negli Stati Uniti questo formato è quasi sempre destinato a produzioni d'autore, brevi ed autoconcluse, dove magari un regista già affermato si cimenta con il mezzo televisivo. In questo modo l'impegno dal punto di vista temporale è limitato ed il risultato è spesso di ottimo livello per la cura e l'investimento economico riservato a questo tipo di prodotti. HBO, Showtime & co. hanno ormai reso familiare il formato breve anche negli Stati Uniti, formato che, invece, è più comune in Europa e specialmente in UK.

La possibilità di avere a disposizione solo pochi episodi obbliga gli autori a non dipanare la storia in mille rivoli narrativi, è necessaria una tensione sempre presente, non ci sono episodi di

riempimento che rallentano la narrazione orizzontale per soffermarsi magari su un singolo personaggio. Qui bisogna raccontare tutto in fretta e andare subito al centro della questione. Nel caso di *Peaky Blinders*, la storia è archetipa: l'eroe negativo, bello e romantico, qui incarnato dagli occhi verdissimi dell'attore irlandese Cillian Murphy si scontra con il personaggio dell'Ispettore Campbell, interpretato da Sam Neill [2], neozelandese ma irlandese di nascita, che si configura come personaggio negativo pur rappresentando la legge. Tra i due si staglia il personaggio di Grace che ha il volto della bella Annabelle Wallis, poliziotta inviata da Campbell, in incognito, dalla famiglia Shelby per avere informazioni ma che finisce per innamorarsi di Tommy lasciando il suo lavoro.

Partiamo dalla costruzione di questi personaggi che formano un triangolo ben definito al quale fa da contorno un cast più ampio ma meno importante dal punto di vista narrativo. Tommy è l'eroe della serie e, come sempre più spesso accade nella serialità contemporanea, è un eroe negativo, un delinquente che si fa strada nella vita tra violenza e prevaricazione. Si trova a capo della famiglia, anche se il padre è ancora vivo ma assente (torna solo in un episodio per rubare loro dei soldi e sparire di nuovo) e ha un fratello maggiore che però non ha il suo stesso carisma. La responsabilità familiare e la violenza del contesto non fanno, comunque, perdere a Tommy la sua lealtà come viene mostrato nel primo episodio, quando dovendo giustiziare un suo caro amico di infanzia per mantenere la pace con i vicini italiani, inscena l'assassinio e nasconde il suo amico a Londra. Oppure, i

numerosi flashback della sua esperienza traumatica in guerra ci mostrano un personaggio ferito con dei sentimenti profondi. Il personaggio di Grace si affianca a quello di Tommy in maniera decisa e affascinante, mostrandosi vulnerabile e, al tempo stesso, indipendente. Lo spettatore sa che Grace è sotto copertura, è in incognito per informare la polizia dei movimenti della famiglia Shelby. Ha un passato travagliato ma è determinata a portare a termine la sua missione. Non ha, però, tenuto conto del fascino di Tommy e finisce per innamorarsene, mettendo in dubbio la sua lealtà verso la polizia. Grace porterà comunque a termine il suo lavoro – trovare un carico di armi rubate da Tommy – e baratta il bottino per la salvezza di Tommy.

Il personaggio femminile diventa in questo caso l'ago della bilancia della narrazione. Le sue scene sono a metà, anche

fisicamente, tra Tommy e Campbell, al pub dove interpreta la bella barista che seduce il criminale e nei luoghi dove si incontra di segreto con Campbell, spesso le sale di un museo, per metterlo al corrente della sua indagine.

E poi c'è il personaggio di Campbell che si denota come un uomo vecchio stile, tutto dedito al lavoro e che vede la sua professione come l'unico scopo della sua vita. Brutale e inesorabile, Campbell vive l'incarico affidatogli da Churchill come un obiettivo da portare a termine a tutti i costi.

Per come è costruita la narrazione, il pubblico si affeziona a Tommy mentre vede in Campbell il personaggio negativo, pur essendo un rappresentante della legge che sta svolgendo il suo lavoro. Durante lo svolgimento della storia è chiaro come Grace si stia pian piano facendo sedurre da Tommy e come Campbell sia innamorato di Grace. Piccoli gesti e frasi fanno capire come il commissario non veda il suo rapporto con Grace in una ottica

paterna come invece sembra essere costruita questa relazione per il pubblico a partire dalla differenza di età dei personaggi e per i continui riferimenti al fatto che Campbell era amico del padre di Grace. Nel penultimo episodio, infatti, Campbell chiederà a Grace di sposarlo e la ragazza rifiuterà, vedendo in Campbell una figura paterna e perché ormai innamorata di Tommy. Questo scatenerà l'ira di Campbell e porterà alla scena finale della serie che mi interessa per questo discorso sulla serializzazione a tutti i costi che diventa come una maledizione per alcune serie.

**La maledizione della serialità**

La scena finale della prima stagione è costruita in montaggio alternato tra Tommy che nel suo ufficio riflette sulla proposta fatta da Grace di abbandonare tutto e andare a New York con lei ela donna che aspetta l'arrivo di Tommy alla stazione dei treni. Arriva, però, Campbell che punta una pistola contro Grace. Non vediamo lo sparo ma lo sentiamo. Fine.

Sul web si sono scatenate varie ipotesi: Campbell spara a Grace, Campbell si suicida davanti a Grace per punirla del suo tradimento, Tommy arriva alla stazione e salva Grace sparando a Campbell. Ogni ipotesi ha senso e avrebbe le sue problematicità. Nel primo caso, Campbell si trasformerebbe definitivamente in un personaggio negativo senza appello. Per tutta la serie ha mostrato di interessarsi a Grace e alla sua incolumità;

uccidendola perderebbe la sua anima e ogni possibile simpatia da parte del pubblico. Il suicidio di Campbell è forse l'ipotesi più accreditata anche dalla sua ultima inquadratura dove mostra una sorta di incredulità per il suo gesto. Questa ipotesi però è stata scartata poiché Sam Neill è accreditato nella seconda stagione ed è l'attore più famoso del cast insieme a Murphy. Eventualità scartata anche nell'ipotesi che Tommy possa uccidere Campbell. Certo ogni altra ipotesi potrebbe essere corretta: Campbell spara in aria, lo sparo non è diegetico della stazione, Tommy spara a Campbell solo ferendolo etc. Certo è che ogni ipotesi resta aperta e lascia lo spettatore in sospeso.

Il pubblico ama i cliffhangers ma in prevalenza quelli tra un episodio e l'altro mentre se sono a fine stagione tendono a lasciare un senso di incompiutezza narrativa laddove ogni stagione dovrebbe essere un capitolo chiuso di una narrazione più ampia. Lasciare un cliffhanger a fine stagione presuppone l'attesa di almeno 8/10 mesi per scoprire cosa accade e questo, più che alzare l'attesa per il capitolo successivo, rischia di far perdere interesse o, nella migliore delle ipotesi, irritare lo spettatore. Senza contare che non è certo che ci sia un capitolo successivo poiché i meccanismi produttivi contemporanei non assicurano la sopravvivenza anche alle serie di maggior successo e originalità.

La narrazione aperta ha fatto vittime illustri: nel 2012 si è chiusa la serie *Alphas* alla sua seconda stagione terminata con un enorme cliffhanger che non solo non spiegava cosa fosse accaduto per lasciare tutta la popolazione mondiale (o almeno quella di New York) svenuta a terra, eccetto per uno dei protagonisti, ma faceva temere per la vita stessa degli altri protagonisti, specialmente quella del Dr.Rosen (David Strathairn) lasciato gravemente ferito da una pallottola. La serie non è stata rinnovata e tutto è rimasto in sospeso, lasciando l'amaro in bocca agli spettatori che avevano seguito con interesse le due stagioni.

Oppure, sempre nel 2012 andava in onda la prima e unica stagione di *Alcatraz*, serie del wonder boy J.J.Abrams, che si conclude con la protagonista morta (forse) in ospedale e altri due protagonisti che scoprono un laboratorio segreto sotto la prigione di Alcatraz dove potrebbe celarsi il motivo dei salti nel tempo dei vecchi prigionieri apparsi nella San

Francisco odierna come se non fosse passato un giorno sui loro corpi. Ma noi non lo sapremo mai. Meglio allora la scelta di Joss Whedon che nella realizzazione della prima stagione di *Buffy*, non essendo sicuro del rinnovo, progetta una storia autoconclusa. Una volta rinnovata di due anni, organizza la narrazione della seconda e terza stagione in relazione tra loro ed organizza ogni finale di stagione in forma comunque conclusiva.

Insomma, per noi spettatori che ci affezionano ad una serie, rimanere per mesi in attesa di conoscere il destino dei nostri amati personaggi può essere una tortura narrativa che, a volte, si trasforma in una maledizione per la serie stessa.

**Conclusioni**

La seconda stagione di *Peaky Blinders* è in produzione scongiurando, per ora, la possibilità di non scoprire cosa sia accaduto sulla banchina del treno. Ancora poco è trapelato della trama di questa seconda stagione ma è probabile che gli autori proseguano sulla falsariga della stagione precedente puntando sullo sviluppo delle relazioni pericolose tra i tre protagonisti. Questo perché seppur in una confezione di lusso, la serie ha la sua forza nei tre personaggi principali e nelle loro interazioni. Infatti, pur se Grace è, come detto, l'ago della bilancia tra i due protagonisti maschili, anche la relazione tra Tommy e Campbell è dipinta ottimamente grazie ad alcune scene in cui i due interagiscono confrontandosi sulle loro scelte di vita, senza che la serie parteggi per l'uno o l'altro e, cosa ancora più rilevante, mostrando che entrambi possono essere connotati come "eroi negativi". Considerando che anche Grace, pur nella sua "purezza", non può essere un personaggio totalmente positivo in quanto tradisce la sua missione e, in un certo senso, Campbell che l'ha fatta infiltrare nella vita di Tommy per spiarlo, ecco che la serie non propone nessuna figura positiva con cui identificarsi. Questo sembra essere il trend di una buona parte della tv contemporanea, dove personaggi evidentemente negativi diventano eroi a tutto tondo con il pubblico che apertamente parteggia per serial killer e spacciatori [3].

*Peaky Blinders* non è da meno ma Tommy, almeno fin qui, è stato anche ammantato di una aurea romantica, aiutato dagli occhi verdi di Murphy.

**Note**

[1] Cfr. John Caughie, *Television Drama. Realism, Modernism, and British Culture*, Oxford UP, Oxford, 2000, e Edward Buscombe (edited by), *British Television. A Reader*, Oxford UP, Oxford, 2000.

[2] Per un approfondimento su Sam Neill si veda Barbara Maio, *Sam Neill: un attore alla fine del mondo*, in *Ol3Media Stardom,* n. 13, Anno 06/2013.

[3] Sull'idea dell'eroe negativo nella tv contemporanea vedi anche Brett Martin, *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*, Penguin Press, London, 2013.

di Ellen Nerenberg

# RAY DONOVAN

## SCHEDA TECNICA

**Titolo originale** ***Ray Donovan***

**Anno** 2013 (USA)

**Stagioni** 2 (24 episodi) in produzione

**Network** Showtime

**Creatore** Ann Biderman

**Cast principale**

Liev Schreiber è Ray Donovan

Jon Voight è Mickey Donovan

Elliot Gould è Ezra Goldman

Paula Malcomson è Abby Donovan

Eddie Marsan è Terry Donovan

Dash Mihok è Bunchy Donovan

Steven Bauer è Avi

James Woods è Sully

Pooch Hall è Daryll

Katherine Moennig è Lena

Kerris Dorsey è Bridget Donovan

Devon Bagby è Conor Donovan

## Trama

*Ray Donovan*, ideato da Ann Biderman (*Southland, NYPD Blue* per la tv e *Primal Fear, Copy Cat* e *Public Enemies* al cinema), racconta le vicissitudini del protagonista omonimo (che ha il volto di Liev Schreiber), il "fixer" di problemi grandi e piccoli per lo studio legale di Ezra Goldman, un avvocato senza scrupoli

che, a secondo la propria confessione, "ha fatto cose terribili" per proteggere i suoi clienti: atleti, rappers, star hollywoodiane e altre figure dell'universo dell'entertainment losangelino. Ray, elegante, cool, taciturno e spietato, ha trasferito la famiglia estesa (moglie, figli, fratelli) dalla loro Boston natia a Los Angeles e dintorni e la serie inizia con Ray già "arrivato" al culmine della sua autorità, sia a casa che a lavoro. Finché suo padre, Mickey (Jon Voight, vincitore del premio Golden Globe come attore non protagonista in una serie televisiva drammatica), non arriva in California dopo aver fatto vent'anni di carcere per un reato che non aveva commesso. Benché non sia colpevole

dell'omicidio per cui era stato condannato (un onore che spetta a Sean Walker [Jonathon Schaech], cliente di Ezra), Mickey non è certo una brava persona e nella prima stagione funziona da personaggio di disturbo. Infatti, nei 12 episodi della prima stagione, Mickey manda Ezra in tilt; cerca di insinuarsi nella famiglia di Ray, che non lo vuole di mezzo e presenta ai fratelli il quarto figlio maschio, Daryll, un ragazzo di origine razziale mista, figlio naturale di Mickey e Claudette (Sheryl Lee Ralph) che entrerà anche lui nel family business della boxe (e naturalmente anche in quello della delinquenza).

Mickey è il maestro del doppio gioco, facendone partecipi tutti, compreso Sean, il quale Mickey riesce a ricattare, estorcendogli la promessa di collaborare su un copione basato sulla storia di loro due: un uomo che fa vent'anni di reclusione per un assassinio commesso da un altro.

Come molti intrecci di dinastie criminali, *Ray Donovan* rende evidenti tensioni edipiche e la prima stagione mette in mostra la lotta per il potere patriarcale tra Mickey e suo primogenito. Ma Mickey non è l'unico pater pretendente: nel realizzare il loro obiettivo principale di eliminare Mickey, Ray e Ezra svegliano anche il temutissimo gangster bostoniano in fuga, Sully (James Woods), e fanno scattare un meccanismo tremendo di vendetta, una tematica che ripercorre tutta la stagione in vari modi e vesti. Come d'altronde il patriarcato in generale, Mickey, con grande ingegnosità, si dimostra molto difficile da eliminare.

La serie è trasmessa nell'importante palinsesto serale di Showtime della domenica. Per il pilot, Showtime aveva messo disponibile per gli abbonati per la prima volta l'intero episodio su richiesta (On Demand), un assaggio che, a quanto pare, ha interessato più degli 816.000 utenti che ne avevano usufruito, il che ha creato grande scalpore. La seconda stagione è cominciata a luglio 2014, sempre nel palinsesto serale della domenica.

**Il Golem**

Alternandosi e rincorrendosi, i temi intrecciati di vendetta e vergogna si snodano e si ricompongono per animare la serie. Il tema della vendetta si manifesta in maniera diversa in tre principali archi narrativi che, nati a Boston, crescono e si sviluppano attraverso il tempo e lo spazio a Los Angeles: il suicidio della sorella di Donovan, Bridget; l'omicidio colposo di Colleen, ex-fidanzata di Ray e Sully, commesso da Sean e per cui era stato condannato Mickey; l'abuso sessuale dei fratelli da parte del loro parroco a Boston. L'omicidio di Colleen serve più a far scaturire l'azione, spingendola verso la West Coast, che ad abbellire il paesaggio tematico e narrativo risultando di minor interesse.

Il suicidio di Bridget segna tutti i fratelli Donovan tranne Daryll, che non la conosceva. Curiosamente, viene incolpata maggiormente la droga (e per estensione i signori della droga di Southie, quel rione a sud di Boston dove troneggiano i gangster irlandesi-americani, un quartiere reso già familiare da film come *Gone, Baby, Gone* e *The Departed* e le attività del gangster Whitey Bulger per il quale Biderman ha confessato avere un'ossessione) che, ad esempio, la depressione, che sarebbe la causa scatenante più probabile. È palese la depressione di tutti i fratelli. Brendan detto Bunchy, evidenzia una gamma di sintomi da DPTS e lo guardiamo soffrire alle riunioni di SNAP (Survivors Network of those Abuse by Priests, riunioni per tutti coloro che sono stati abusati da preti) e a tratti lo stoicismo di Ray sembra essere distimia. Come chi soffre di malinconia cronica e non può abbandonare il dolore del lutto, i fratelli Donovan continuano ad onorare la sorella defunta con una veglia funebre annuale

nell'anniversario della morte, con annesso classico sbronzo irlandese compreso, uno dei segni "etnici" della serie. C'è chi, maliziosamente o forse solo in vena troppo critica, vuole che *Ray Donovan* sia una mera versione taroccata dei *Sopranos* trasferita nella West Coast e mimetizzata in chiave irlandese anziché italiana. Mentre sembrano inevitabili i paragoni, pare che il vero legame tra le due serie sia la depressione di entrambi i protagonisti.

Benché Ray Donovan dimostri una parentela inconfondibile con altre serie ideate da Biderman, la creatrice ha detto di aver trovato la genesi non solo nel poliziottesco (si ricordi che ha vinto l'Emmy per le sue sceneggiate di *NYPD Blue*) ma anche negli scandali di abuso sessuale nella chiesa cattolica. Infatti, il pilot inizia con l'esecuzione sommaria di un prete anonimo in una parrocchia di Boston. Come primo gesto di una persona appena uscita dal carcere, si penserebbe ad un legame diretto e causale

con la carcerazione di Mickey, ma non sarà così nello svolgimento della storia. Lungo il ventennio della sua detenzione, Mickey, da padre tardivamente protettivo, ha covato il desiderio di vendicare l'innocenza di suo figlio più piccolo, Bunchy, il cui abuso sessuale viene risarcito dalla chiesa con una somma considerevole nei primi episodi. Peccato che Mickey uccida il prete sbagliato, ma "troppo poco e troppo tardi" è quello che Ray ha sempre detto di suo padre. Assumendo come sempre una veste paterna nei confronti del fratello minore, Ray toglie a Bunchy accesso ai fondi del risarcimento. È simile alla castrazione simbolica di quell'altra allegoria della criminalità dinastica americana, *Il Padrino*, quando Michael si appropria del potere, simbolicamente castrando il fratello più grande Fredo, un altro casinista.

La castrazione simbolica si manifesta in modo particolare nel penultimo episodio della prima stagione, "Bucky F*kn' Dent" (sceneggiato da Ron Nyswaner, nominato per l'Oscar per la migliore sceneggiatura per *Philadelphia* e diretto da Dan Minahan, regista veterano di molti episodi di diverse serie HBO), che tira tutti i fili della vendetta, intrecciandoli con quelli della vergogna. L'episodio intero è emotivamente teso, incentrato su tutti i fratelli Donovan che provano a capire come sanare l'impulsività di Bunchy il quale, dopo aver visto il suo abusatore Father Danny assieme ad un ragazzo, cerca prima di ucciderlo e, quando fallisce (è destinato all'inettitudine), lo porta alla Fite Club, palestra di pugilato del fratello Terry (il magistrale Eddie Marsan). Si scopre che Terry, da giovane pugile, era stato l'unico fratello ad essere riuscito a difendersi contro le avances di Father Danny.

L'episodio prende il suo titolo da un incontro sportivo del pugile bostoniano, Bucky Dent, il giorno che segna la data dell'abuso di Bunchy. Chiaramente ancora traumatizzato, "Bunchy" la vittima non è certo "Bucky" il pugile, nonostante l'assonanza che cerca di legare i due nomi. Anche se Terry si era salvato dall'abuso, le sue mani tremanti a causa del morbo di Parkinson tradiscono il suo disagio: il trauma dell'abuso per mano di una figura di fiducia mette in ombra tutti e nessuno ne è indenne, specialmente Ray il quale, scopriamo, ha subito abusi dallo stesso prete. La presenza di questa figura del male nella palestra fa sì che tutti i fratelli accettino Daryll, Ray compreso. La famiglia si protegge, infligge la propria giustizia. Quando la moglie di Ray, Abby si presenta anche lei alla palestra, benedice tacitamente la vendetta e, congedandosi rapidamente, se ne va, lasciando il marito e i cognati a decidere il destino del pedofilo, che cerca prima di

ripudiare la propria colpevolezza per poi scagionarsi, dichiarando di essere stato castrato per via di medicine che era costretto a prendere. La giustizia della famiglia Donovan è fortemente mascolinizzata, qualcosa palesato anche dalla partecipazione alla scena di Frances (Brooke Smith), interesse sentimentale (e anche infermiera) di Terry, il quale la manda via, rendendosi tristemente conto che non la potrà più frequentare.

Ma "Bucky F*kn' Dent" tira ancor altri fili della vendetta e della vergogna. È in quest'episodio che il figlio di Ray, Conor si lascia incantare da Avi, il braccio destra di Ray, interpretato da uno Steven Bauer (*Scarface, Breaking Bad*) allo zenit delle sue capacità. Come in altre allegorie della criminalità americana, in *Ray Donovan* si cerca di porgere l'altra guancia, di concedere il perdono e, attraverso esso, ottenere la grazia. Ma non ci si riesce. Al contrario, invece del perdono così caratteristico del Cristo del Nuovo Testamento, Ray sembra più il proverbiale angelo vendicatore. La religione torna sotto forma di Vecchio Testamento e di Giudaismo, la religione "ufficiosa" di Hollywood. Mentre è in casa Donovan facendo da vice per Ray, Avi, ex-agente del Mossad e reduce dell'esercito israeliano, spiega certi precetti dell'Ebraismo a Conor, il quale non conosce neanche a grandi linee il cattolicesimo poiché suo padre non lo lascia avvicinare alla Chiesa Cattolica. Il tema del Mossad si lega direttamente con l'intreccio della vergogna e la vendetta. Uno dei primi atti del giovane stato di Israele era di creare, nel 1949, l'agenzia del Mossad, la versione locale della CIA. Nell'ombra postbellica del genocidio dello Shoah, per cui molti ebrei superstiti provavano una specie di "colpa del sopravvissuto" e la vergogna che la accompagnava, Israele cercava di assicurarsi che non si sarebbero mai ripetute le stesse condizioni prima del 1939. Qualora si ripresentassero circostanze in cui gli israeliani avessero avuto necessità di difendersi, non sarebbero stati colti impreparati. Così si sono formate schiere di agenti, tra cui, qualche decennio più tardi, Avi, una figura che Biderman trova "vulnerabile" e che prova un'enorme lealtà verso il suo progenitore professionale, cioè, Ray.

Avi e il Mossad fanno da complemento a Ezra e il Golem, il mostro fittizio che, secondo gli apocrifi, avevano fabbricato gli ebrei di Praga e che presta il suo nome al quinto dei dodici

episodi della prima stagione. Senza scendere in dettagli troppo fitti, il Golem, una specie di fantoccio-automa fatto da fango che eseguisce gli ordini del suo fabbro, può essere visto o come difensore (ad esempio degli ebrei di Praga nel Cinquecento che erano intimoriti e intimiditi da pogrom anti-semiti) o come aggressore, dipende dall'interpretazione. In breve, il Golem fa quello che viene ordinato di fare finché il fabbro non lo faccia smettere.

Quando il comportamento paranoico di Ezra inizialmente si manifesta (è Ezra a menzionare il Golem per primo nel terzo episodio, "Twerk"), si ritiene che lo si debba al lutto che sta elaborando per la moglie da poco defunta. Si rivelano presto le radici somatiche (un tumore al cervello), ma non prima che Ezra perda il senno. Scosso dalla comparsa spettrale di Mickey alla cerimonia in onore della moglie morta, come l'apparizione del fantasma di Banquo a MacBeth nella tragedia di Shakespeare, e investe un "uomo" tornando a casa. Riesce a caricare il cadavere nel bagagliaio e poi, come al solito, ordina Ray di liberarsene. Due sono le materializzazioni dei sensi di colpa di Ezra per "le cose terribili" che lui e Ray hanno combinato: il tumore (che gli verrà asportato) e il tronco di un albero (non esattamente un fantoccio creato dal fango) che Ray trova nel bagagliaio. Ma gli altri Golem veri e propri che Ezra ha fatto nascere restano, tra cui lo stesso Ray che, difensore del fratellino diventa agente di aggressione pura quando uccide il prete nel momento culminante dell'episodio. Per non dimenticare il Golem del Golem, ossia Avi ex-agente della Mossad che protegge Conor, il quale dichiara di voler convertirsi all'ebraismo alla fine di "Bucky F*kn' Dent."

**"A mouth is a mouth"**

Come altre serie via cavo (*I Soprano, Breaking Bad, Hannibal, Entourage, Deadwood*, e così via dicendo), così anche *Ray Donovan* ha suscitato notevoli commenti sulle rappresentazioni televisive della mascolinità americana attuale. Anche se nella serie si presentano figure femminili ben dimensionate (ad esempio Abby, la figlia di Ray, Bridget e Lena, un altro "soldato" nelle truppe di Ray), sono decisamente i personaggi maschili che si prendono la scena. Sono state molto discusse le capacità della creatrice Ann Biderman, la quale ha reso sostanziosa la panoplia di personaggi maschili: l'antieroe (Ray), il casinista (Bunchy), l'ingenuo (Daryll, Sean), lo stoico silenzioso (Terry), il rapper vistoso (Re-kon), il crudele pazzo (Sully), il giovane esuberante (Marvin Gaye Washington), il secchione (agente dell'FBI Van Miller), il braccio di ferro (Avi), il vecchio inetto (Ezra), il furbo (Mickey), il fissato con il sesso (Tommy), il papà single (Sean), lo stronzo produttore del cinema (Stu) tra altri. Biderman ha rivelato il suo scarso interesse nell'essere "ghettizzata" come "una scrittrice" o, tantomeno, una scrittrice che 'osa' parlare di questioni che piacciono a una nicchia di mercato maschile. È evidente che gratifichi il suo pubblico: come ha notato il produttore esecutivo Mark Gordon, *Ray Donovan* è stata l'unica serie di Showtime il cui pubblico è cresciuto dopo il pilot.

Naturalmente, una sceneggiatrice che si occupa di materia ritenuta mirata ad un pubblico maschile (il poliziottesco in generale, la violenza patriarcale, dinastie criminali, i clan delinquenti, ecc.) sembra invitare paragoni con le poche registe cinematografiche che trattano di tematiche simili, ad esempio, Kathryn Bigelow.

È facile pensare che la Biderman potrebbe dire (e fors'anche Bigelow), alla Gertrude Stein, che una bella sceneggiatura è una bella sceneggiatura, nonostante il sesso di chi la scriva. Chiunque le abbia scritte (gli scrittori che principalmente hanno sceneggiato la serie sono quattro, e tra di loro, Biderman è accreditata per il maggior numero, quattro), le sceneggiature di *Ray Donovan* sono belle e sostanziose e non lasciano spesso cadere i personaggi nello stereotipato, anche se l'agente FBI così interpretato da Whalley è l'eccezione infelice.

I personaggi maschili vulnerabili o feriti straripano nella serie. Come Avi, molti dei personaggi maschili sono in qualche modo danneggiati. Come notato sopra, Terry ha il morbo Parkinson precoce, e tra le varie ferite mostrate, vi è la "anoressia sessuale" che più distingue Bunchy. Come un anoressico, è (probabilmente) affascinato dal sesso ma è così disgustato che non lo può tollerare.

L'abuso di un bambino incosciente/innocente è una cosa, quello che succede tra adulti consenzienti, però, è un'altra. Forse più interessante riguardo il ritrarre il maschile nella serie è il rifiuto della serie di demonizzare personaggi gay. A Hollywood molte sono le indiscrezioni, solitamente a base di sesso, e Ezra and company non giudicano. Nel secondo episodio, "A mouth is a mouth," il loro cliente Tommy, star di film d'azione, si lascia trascinare da Chloe, un travestito in fase di diventare donna, la quale ha delle foto di Tommy davvero compromettenti. Ray tratta Chloe con una tenerezza inaspettata, incoraggiandola a farsi operare anziché ricattare. Anche se a Ray non piace l'idea che Tommy e Conor stiano costruendo un'amicizia, non toglie al figlio quello che per lui è un grande onore: accompagnare Tommy ad una premiazione. È presente anche "l'elemento" lesbico nella figura di Lena, anche lei con la sua vulnerabilità. Come spiega a Bridget, "I have anger issues", cioè un problema con la rabbia con il quale Ray in passato le ha dato una mano. Forse la persona che più non giudica ne demonizza l'omosessualità è Mickey e ciò non

dovrebbe sorprendere. È Mickey che scarta le foto shock di Tommy con Chloe, dicendo la frase da cui deriva il titolo dell'episodio: "A mouth is a mouth," ossia, una bocca vale l'altra. Abituato all'universo carcerario, anche se non gay, Mickey capisce il perché dello stare in compagnia dello stesso sesso. La dice tutta la sua decisione, alla fine del quarto episodio, "Black Cadillac", di fermarsi lungo la strada di ritorno da Palm Springs per andare al "The Buggy Whip," un locale gay. Le riprese conclusive dell'episodio fanno vedere un Ray, felice e strafatto, in mezzo alla folle di uomini, ballando più o meno da solo.

**"Black don't crack"**

Come il mondo femminile e quello maschile non si mescolano facilmente (ne bene) nella serie, così accade anche per l'identità razziale nella serie. È importante notare che Terry e Bunchy non dimostrano mai odio razziale verso Daryll e Ray sembra avercela con lui più per quello che rappresenta: l'abbandono definitivo dalla parte di Mickey della madre malata e della sua famiglia quando ne avevano bisogno. Mickey dice apertamente che Claudette è stata l'amore della sua vita ed è ovvio che quando la vede nuovamente a Palm Springs in "Black Cadillac" (diretto da John Dahl) ne sia ancora innamorato. "Black don't crack," le dice, tanto è elastica la pelle degli afro-americani che non dimostra età. Purtroppo, sebbene i sentimenti di Mickey per Claudette siano chiari e forti, l'identità di razza rimane l'elemento che rende esotico e misterioso, affascinante (come direbbe Edward Said, 'exoticizing'). Se la serie esemplifica una gamma ricca di soggetti maschili, non si può dire lo stesso per i soggetti di colore.

Ma mentre il mondo femminile e quello maschile non interagiscono, *Ray Donovan* dimostra una specie di convivenza piuttosto pacifica tra bianchi e neri. Oltre il benvenuto dei fratelli Donovan a Daryll, si nota la facile amicizia in palestra tra Terry e Pie, un uomo di colore che ci lavora da vent'anni. Claudette vive da signora, con un marito bianco, nella enclave benestante di Palm Springs. Re-kon e suo figlio naturale Marvin sono i vicini di casa di Ray a Calabasas e Marvin e Bridget hanno perfino una piccolo storia.

**Bibliografia**


Roth Cornet, *Bucky Fkn Dent Review*, in *IGN*, consultato il 15 maggio 2014.

Sarah Hughes, *Director Ann Biderman on Ray Donovan: Exposing the Hollywood dream's flipside*, in *The Independent*, consultato il 12 maggio 2014.

Michael O'Connell, *Tv Ratings*, *Hollywood Reporter*, consultato il 25 maggio 2014.

Stephen Martin, *Ray Donovan is good, but it's no Sopranos*, in *Irish Post*, consultato il 25 maggio 2014

Wylla Paskin, *"Ray Donovan" creator Ann Biderman: "I'm not interested in weddings and dresses and dating"*, in *Salon.com*, consultato il 16 maggio 2014.

Maureen Ryan, *Ray Donovan Review: Take the anti-hero pop quiz!*, in *The Huffington Post*, consultato il 17 maggio 2014.

Alyssa Rosenberg, *‘Ray Donovan’ Creator Ann Biderman On Los Angeles And Boston, Sexual Abuse, And Class In Hollywood*, in *ThinkProgress*, consultato il 25 maggio 2014.
Margy Rochlin, *Just another career criminal writer*, in *NYTimes*, consultato il 30 maggio 2014.
Hank Stuever, *Ray Donovan: another flawed hero for your Sunday nights*, in *Washington Post*, consultato il 15 maggio 2014

di Giada Da Ros

## SCHEDA TECNICA

**Titolo originale** ***Switched at Birth***

**Anno** 2011 (USA)

**Stagioni** 3 (51 episodi) in corso

**Network** ABC Family

**Creatore** Lizzy Weiss

**Cast principale**

Katie Leclerc è Daphne Vasquez

Vanessa Marano è Bay Kennish

Constance Marie è Regina Vasquez

D.W. Moffett è John Kennish

Lea Thompson è Kathryn Kennish

Lucas Grabeel è Toby Kennish

Sean Berdy è Emmet Bledsoe

Ivonne Coll è Adriana Vasquez

Gilles Marini è Angelo Sorrento

Ryan Lane è Travis

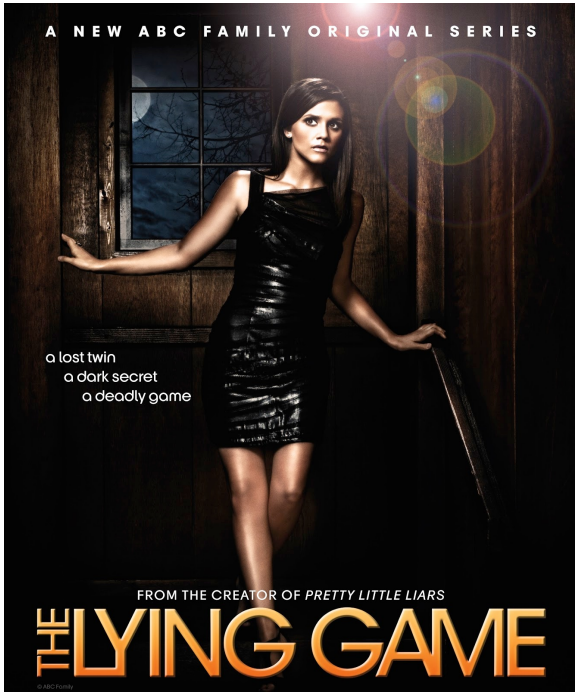
### Trama

*Switched at birth – Al posto tuo* spiega col titolo la premessa da cui si dipana la trama. Siamo a Kansas City, in Kansas (USA). Due ragazze, ora adolescenti, scoprono che sono state "Scambiate alla nascita". La bruna Bay Kennish è così cresciuta in una casa ricchissima, con piscina e ogni possibile campo per far sport nell'elegante quartiere di Mission Hills, insieme al fratello maggiore Toby, come figlia di Kathryn, mamma a tempo pieno, e John, un ex-giocatore di baseball professionista che ora gestisce una catena di autolavaggio; la biondo-rame Daphne Vasquez è al contrario cresciuta nella difficoltà economia nell'East Riverside, un quartiere pericoloso, insieme alla nonna Adriana e alla madre Regina, una parrucchiera single di origine portoricana, ex-alcolista, dopo che il padre le ha abbandonate quando lei è diventata sorda a tre anni a seguito di una meningite – l'attrice soffre della sindrome di Ménière. A scuola Bay, che si è sempre sentita fuori posto nella famiglia in cui è cresciuta e che è una ragazza a cui la vita sta un

po' stretta, che disegna graffiti come artista di street art, studiando i gruppi sanguigni si rende conto che è impossibile che quelli che ha sempre considerato i suoi genitori lo siano anche da un punto di vista biologico. Un esame del DNA lo conferma e si scopre così lo scambio. Dato che entrambe le famiglie intendono conoscere la figlia biologica loro sottratta, i Kennish invitano Daphne e l'intera famiglia Vasquez, che sta per essere sfrattata, a trasferirsi nella loro dependance. Le loro vite si intrecciano e le culture udente e sorda si incontrano. Fanno causa all'ospedale responsabile dello scambio e Kathryn scrive un libro sulla sua storia. La prima stagione termina con l'arrivo del padre biologico di Bay, Angelo Sorrento. Le ragazze diventano come sorelle e nella seconda stagione Bay decide di trasferirsi a studiare alla Carlton, il locale liceo per sordi. Coltivano ciascuna le proprie passioni: l'arte per Bay, il basket e la cucina per Daphne. Entrambe vivono delle storie sentimentali e il miglior amico di Daphne, Emmett, la cui madre Melody (Marlee Matlin) è la miglior amica di Regina, diventa per un certo periodo anche il ragazzo di Bay (sul web la coppia è conosciuta come "Ebay"). La terza stagione si apre con l'ultimo anno di liceo per le ragazze.

**Le tematiche**

Il tema dello scambio si è ritrovato più volte in televisione, anche solo nella recente fiction seriale. Nelle coeve *The Lying Game* (ABC Family, 2011) e *Ringer* (The CW, 2011), ad esempio, i personaggi protagonisti prendono il posto della sorella all'insaputa degli altri, mentre in *Orphan Black* (BBC America, 2013) una giovane donna che vive alla giornata si prende la vita di una poliziotta suicida che è identica a lei. In tutte queste situazioni però, i protagonisti assumono letteralmente l'identità della persona a cui assomigliano, e la narrazione viene declinata o nei termini del mistero, come è il caso dei primi due esempi, o addirittura della fantascienza, come nel terzo esempio, dove si tratta di cloni. Anche nella narrativa ci sono antecedenti di prestigio su questo assunto, cosa di cui la serie si mostra anche consapevole, quasi premurandosi di sottolinearlo. Le vicende suonano infatti un po' alla "Il principe e il povero", ed è evidente che non è un parallelismo che potesse sfuggire: a un certo punto (1x01) hanno fatto dire a Bay che voleva essere di più dello stratagemma narrativo di un romanzo di Mark Twain.




Inizialmente la premessa non sembra essere tanto realistica, sebbene l'autrice Lizzy Weiss si sia fatta ispirare da una storia vera sentita alla radio, di due donne cinquantenni che, nel fare una simile scoperta, hanno avuto la propria vita messa

sottosopra. L'escamotage serve per far interagire le due diverse realtà, e ci viene ricordato ad ogni puntata dal titolo che costituisce la brevissima sigla di apertura e che vede le due parti del nome del programma slittare da sopra a sotto in uno scambio di posizione. "Birth" che è sopra scivola sotto, mentre "Switched"

si trasferisce sopra. E le due parole, capovolte, si raddrizzano. Lo stratagemma in ogni caso finisce però per essere sviluppato in modo realistico in una serie adolescenzial-familiare che nel 2012 è stata valutata il miglior programma per i giovani ai Television Critics Association Awards ed è stata premiata nello stesso anno con il Gracie Award e l'Imagen Award, e ha vinto l'American Scene Award (2011), ricevendo nel 2013 anche il prestigioso Peabody Award.

Le tematiche affrontate in realtà, più o meno approfonditamente, sono molte. Endogena alla premessa è quella dell'identità, in un'età, l'adolescenza, in cui capire chi si vuole essere è cruciale, intensificata qui dallo scambio. Natura versus cultura, ereditarietà biologica versus ambiente è pure una questione trasversale, nel confronto fisico e psicologico fra le due realtà che vengono in contatto. Ritornano in più occasioni anche i contrasti fra impostazioni all'educazione differenti, il rapporto madri/figlie specificatamente, ma anche come questioni di classe e di razza si riflettano sul modo di crescere i figli. A metà della seconda stagione, ad esempio, John e Regina non sono d'accordo sul lavoro estivo di Bay: John vorrebbe che la figlia facesse un tirocinio presso l'ufficio di un senatore, perché sarebbe un'ottima voce in curriculum; Regina non ci vede nulla di male invece che la ragazza lavori in uno stand del locale luna park, asserendo che potrebbe imparare anche di più. Un simile scontro mette in luce un altro dei temi affrontati ricorsivamente, quello della disponibilità economica, della ricchezza versus la povertà, affrontato non solo nella prospettiva delle famiglie principali, ma

anche attraverso numerosi personaggi secondari: James "Wilke" (Austen Butler), Zarra/Medusa (Tanya Zaymonde), Travis (Ryan Lane), Nikki (Cassi Thompson)… Fondante è anche il ruolo dell'arte nella vita e la stessa riflessione filosofica su che cosa possa essere definita arte, attraverso il personaggio di Bay e il suo amore per la street art in particolare. Che sia proprio una lente attraverso cui guardare alle puntate lo denota la titolazione degli episodi che hanno il titolo di quadri più e meno famosi dell'arte figurativa tradizionalmente intesa. Per citare giusto le primissime puntate: *This is not a Pipe - Questa non è una pipa* di Magritte (1x01), *American Gothic – Gotico Americano* di Grant Wood (1x02), *Portrait of my dad - Ritratto di mio padre* di George Bellows (1x03), *Dance amongst Daggers – Ballo fra i pugnali* di Henryk Siemiradzki (1x04), *Dogs Playing Poker – Cani che giocano a Poker* di Cassius Marcellus Coolidge (1x05)… Purtroppo la versione italiana non ha avuto l'acume culturale, e il rispetto, di mantenere sempre questa scelta. "Gotico americano" ad esempio, in traduzione è diventato "Ascoltarsi meglio". Il tema dell'arte in ogni caso è uno di quelli con maggior rilievo: Bay si sente un'artista di strada, e dissemina la città con le sue opere (nell'aiutarla Emmett viene anche arrestato), incontra persone che come lei si esprimono in questo modo. In Zarra, in particolare, che vive in una roulotte, non può non vedere una possibile se stessa se avesse avuto una vita diversa. Il padre John vede in questo genere di modalità espressiva solo vandalismo e questo la fa soffrire. Una parete della sua camera ha una citazione di Frida Kahlo, nella terza stagione segue corsi d'arte di livello del college, visto che le lezioni alle superiori non sono adeguate per lei; l'arte è un punto di contatto con Regina… Concezioni di che cosa significhi essere un'artista e di che ruolo possa avere nella vita di una persona sono aspetti che risuonano costantemente. Jacey Lacob su *The Daily Beast* osserva come *Switched at birth* sia "uno sguardo abile e sofisticato al modo in cui comunichiamo e ci esprimiamo: che sia attraverso l'ASL, la street art, o la musica".

La religione e il ruolo di Dio nella propria vita (soprattutto attraverso il personaggio di Nikki, che diventa la moglie di Toby alla fine della seconda stagione, che tiene molto alla sua fede cristiana), l'alcolismo (con Regina che nella seconda stagione ricade *off-the-wagon*, come si direbbe in inglese, torna a bere dopo molti anni di sobrietà, con pesanti risvolti lavorativi e

personali), il sesso e le relazioni personali, lo sport (un tema legato al padre, ma anche caro alla comunità sorda), la cucina (con Daphne che aspira a diventarlo e per un periodo lavora nella cucina di un ristorante, il Maize – e in una puntata, la 1x29, la si vede anche andare a mangiare cavallette insieme allo chef con cui lavora e di cui si è invaghita), i veterani di guerra (con Tyler, ragazzo di Bay, che lavora nell'esercito e in alcuni periodi è assenta dalle vicende perché in missione in Medio Oriente) sono altri dei temi che hanno avuto uno spazio. "Il tema è qualcosa che non riguarda solo il mondo narrativo ma soprattutto il mondo reale; è qualcosa di esportabile dal mondo narrativo al mondo reale; è il modo in cui la narrazione, raccontando i conflitti che agitano il mondo narrativo, riesce a parlarci del mondo reale", ricordano Bandirali e Terrone [1].

**Cultura udente e cultura sorda**

Il tema ontologicamente fondante è quello dell'incontro-scontro fra cultura udente e cultura sorda. E si esplora quest'ultima. I personaggi non sono sordi, sono Sordi, non sono cioè solo persone prive di udito, ma appartengono a un sistema di riferimento linguistico e culturale definito. Raccogliendo il monito di Jason Mittel a non escludere valutazioni estetiche dagli studi di tipo accademico sul piccolo schermo, come se fosse qualcosa di separato e diverso dall'interpretazione dei processi di costruzione del significato, si può ben dire che questa serie non è per la gran parte televisivamente rivoluzionaria – è piuttosto comune e già vista, e trascurabile. Lì dove si è resa rilevante e meritevole d'attenzione - cosa che giustifica soprattutto il primo dei premi ricevuti su indicati, quello della critica televisiva - è proprio per come ritrae il mondo dei sordi: i personaggi non sono "sordi segnaposto", ma personaggi a tutto tondo. Questo mio intervento si focalizzerà per questo in gran parte su questo aspetto, pur nella consapevolezza, che va sottolineata, che non è comunque un programma sulla sordità, ma un programma su due adolescenti, e le loro famiglie, alle prese con la vita e con il crescere, sorde o udenti che siano. La sordità è indagata come cultura, come sistema di significato, e non solo come assenza di udito, ma è da intendersi anche come metafora di tutto ciò che è diverso e in questo senso aspira ad essere universale.

Nel cast compare qui con frequenza nel ruolo di Melody, come indicavamo prima mamma di Emmet e amica di Regina, l'attrice sorda Marlee Matlin, premio Oscar come miglior attrice nel 1986 per Figli di un dio minore, al cinema. È una vera icona oltre che sostenitrice delle cause legate alla sua comunità di appartenenza, e se guardiamo alla rappresentazione dei sordi, grandissima parte dei ruoli sono stati interpretati da lei. Ha fatto altre pellicole per il grande e piccolo schermo, come *Bridge to silence - Oltre il Silenzio* diretto da Karen Arthur; ha interpretato l'assistente procuratore distrettuale Tess Kaufman in una serie tutta sua intitolata *Ragionevoli dubbi* dal 91 al 94; è stata il bandito ballerino e poi, più a lungo, il sindaco di Rome, la città in cui si svolgevano le vicende della serie *La famiglia Brock*; è stata guest star in una puntata di *Judging Amy* in cui si faceva portavoce della Comunità Sorda presso un'assistente sociale; ha avuto ruoli

di un certo rilievo in *The West Wing* e *The L Word*.

Si possono anche collezionare nella mente diverse figure di sordi, così come di attori che, udenti, sanno usare anche i segni e in qualche occasione i loro personaggi finiscono per farlo, dalla Doris di *Saranno Famosi* negli anni Ottanta alla Eleonor di *The Practice* a passaggio di millennio. Ma è davvero difficile vedere altri attori sordi in ruoli estesi. C'è stata l'*Agente Speciale Sue Thomas* - andato in onda in Italia su Rete4. *Sue Thomas: F.B.Eye*, titolo originale, è un telefilm ideato da Dave Alan Johnson e Gary R. Johnson ed è una produzione canadese-americana basata su una storia vera. Qui una bella ragazza bionda, solare e simpatica, priva d'udito per cause ignote dall'età prescolare, interpretata dall'attrice Deanne Bray, sorda anche nella realtà, lavora sodo a scuola e si fa assumere dall'FBI, dove per le sue doti di lettrice delle labbra non viene confinata a lavori minori, ma viene integrata in una unità di sorveglianza operativa. Se è vero che Sue, come sorda, può condurre una vita autonoma ricca di soddisfazioni professionali e personali, qui per farlo deve "passare per udente", cosa che fa per la maggior parte del tempo. Certo, usa anche i segni per comunicare, ma è un elemento trascurabile e non quello che la fa notare. Parla in modo perfetto e le sue capacità di leggere le labbra poi sono quasi magiche (cosa estremamente irrealistica). Qui, attraverso la figura della madre della protagonista è rappresentato (ma non problematizzato, da quello che ho visto) un genere di atteggiamento che i sordi nella propria storia hanno sofferto molto: rifiuta per la figlia un'educazione differenziata e ne

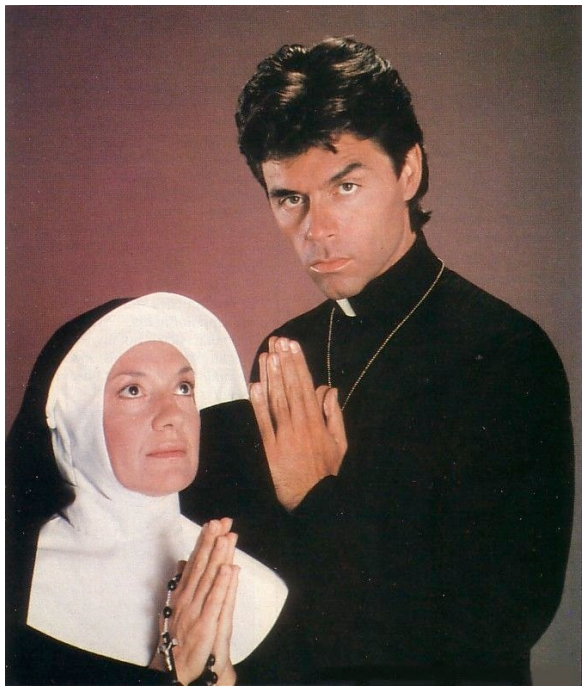
Steve insegna la parola “coraggio” a Kayla il giorno delle loro nozze.

pretende una oralista, e la spinge a credere che con il solo impegno può essere come tutti gli altri. Qui la figlia ha imparato le lezioni della madre, ma la madre sembra non aver imparato nulla da sua figlia, ovvero a dare valore alla specificità della propria cultura e comunità e un propria Lingua.

Questo aspetto linguistico, prima di *Switch at Birth* era stato probabilmente solo affrontato davvero, in parte, dalle soap opera. Una delle prime storie che si possono ricordare legate alla Lingua dei Segni è quella di *Days of Our Lives - Il tempo della nostra vita*, andata in onda nel 1988 negli USA e agli inizi degli anni Novanta in Italia (su Italia7). Lì, l’infermiera Kayla (Mary Beth Evans) veniva aggredita e perdeva l’udito, non per ragioni fisiche, ma psicologiche. A poco a poco aveva imparato a vivere la sua nuova condizione di sorda, fra paura e scoperte di un nuovo mondo e una nuova cultura. I tempi quotidiani della soap opera hanno consentito un sufficiente realismo nell’apprendimento che è durato mesi e ha coinvolto prevalentemente il ragazzo della protagonista, Steve-Patch (Stephen Nichols), e la sorella Kim (Patsy Pease) che conosceva già la lingua, oltre a qualche personaggio minore (Peggy, una donna divenuta sorda a causa delle percosse subite, o Benji, un bambino interpretato dal giovane attore sordo Darryl Utley, che la coppia ha deciso di adottare, quando orami Kayla ha recuperato udito ed eloquio). Nella soap i messaggi alla fine erano, in sintesi, che l’amore non ha bisogno di parole verbali per esprimersi – era dopotutto una storia romantica! - e che la Lingua dei Segni è un modo straordinario di comunicare ed è un modo vitale per farlo e di altrettanto valore della lingua parlata. La storia raccontata da *DAYS*, pur non essendo molto sofisticata, era molto ben sviluppata (e non dimentichiamo che nell’88 c’è stato un lungo sciopero degli sceneggiatori che in alcuni casi si è sentito pesantemente nella programmazione del daytime), ma non c’è dubbio che fosse una storia di udenti per udenti. Lì quello che veniva usato era il Signed English, puntuale e dettagliatissimo fino a ogni preposizione e articolo. Per certi versi il Signed English uccide la lingua dei segni pura (ma su questo tornerò in seguito).

Doveva essere

un anno di particolare sensibilità verso l'argomento della Sordità quello dell'88 presso la NBC, che trasmetteva *DAYS* negli USA, perché, anche se in Italia lo avremmo visto solo diversi anni più tardi, sempre in quello stesso periodo e canale anche *Santa Barbara* (da noi su Rai2) aveva raccontato una storia che richiedeva i segni, autentico American Sign Language questa volta: sul set c'era una delle più famose interpreti sorde, Phyllis Frelich, colei alla quale Mark Medoff ha dedicato il suo *Figli di un dio minore*, portato poi al cinema da Marlee Matlin, e prestata dal teatro alla TV. Per alcuni mesi ha interpretato una suora, sorella Sarah, in *SB*, ed è stata al centro di un giallo. Il bello di questa vicenda è stato, e la stessa critica televisiva specializzata è stata concorde, il fatto che era, per una volta, stata utilizzata una attrice Sorda per un ruolo non "da sorda", ma per interpretare una persona, semplicemente, indipendentemente da tutto. Poteva essere bianca, nera o gialla, una bionda, una mora o una rossa, e allo stesso modo una udente o una sorda. Il fatto che fosse tale era incidentale.



*Sentieri* è stata la sola ad affrontare la questione degli impianti cocleari. Per diversi anni è stata parte del cast di questa soap-opera un'attrice Sorda, Amy Ecklund, che interpretava il ruolo di Abigail Blume. Per un lungo periodo all'inizio le facevano sempre usare la lingua dei segni, che in seguito hanno deciso purtroppo di abbandonare. Ad un certo punto la Ecklund, che è diventata Sorda da bambina a causa di una malattia ed è sposata ad un udente, ha deciso di sottoporsi ad un impianto cocleare e gli sceneggiatori hanno pensato bene di rispecchiare la vicenda nel personaggio, che ha fatto lo stesso. Sebbene la storia sia stata sviluppata un po' troppo frettolosamente e abbia lasciato molto da dire - anche lì dove l'attrice nelle interviste ha reso il pubblico partecipe di maggiori informazioni sulla sua esperienza - non ha trascurato di esplicitare la posizione contraria di parte della Comunità Sorda di fronte a questo genere di interventi. Una attivista Sorda ha cercato di dissuadere Abigail dal sottoporsi ad un intervento che lei, come molti, sosteneva, consideravano un tradimento alla Cultura di cui faceva parte, perché avrebbe finito per allontanarsene e avrebbe ammesso implicitamente che in lei c'era qualcosa che non andava che aveva bisogno di essere aggiustato. Data la scelta dell'attrice, non c'erano dubbi su quale sarebbe stata quella del personaggio. È stato però utile che il programma mettesse in rilievo il dibattito sotteso a questo genere di operazioni, perché la maggior parte delle persone ne sono all'oscuro.

*Switched at birth* ha pure affrontato la questione. Proprio nelle puntate iniziali John si reca da Regina offrendosi di pagare l'operazione per un impianto cocleare in modo che Daphne possa sentire almeno un po'. Subito Regina lo ferma dicendogli che non è una questione di denaro. Quella sugli impianti di questo tipo, di quanto siano dolorosi e diano risultati minimi per lo sforzo che richiedono al di là dell'operazione, e di come non rispettino la Cultura Sorda, è una battaglia di molti sordi che li respingono con vigore. Per un udente spesso non è facile da capire. In un piccola scena di poche frasi di *Switched at Birth* sono state stabilite le coordinate della discussione in modo netto. Nella seconda stagione (in 2x14 e poi in 2x19) il discorso è stato ripreso, anche se in modo anche un po' frettoloso, attraverso il padre di Emmett che, nonostante il figlio sia contrario, alla fine decide di fare

questo genere di operazione. La serie, fuori dall'eventuale contributo dato dalle soap, è comunque la prima ad affrontare questo e tutta una serie di questioni legate a questo mondo all'interno di un contesto più ampio e articolato. Ha messo subito in campo alcune delle tematiche pregnanti della cultura sorda, e le ha esaminate nel rapporto anche con quella udente.

**Tanti focus sul topic sordità**

I sopracitati Bandirali e Terrone ben ci ricordano anche come alle serie, proprio grazie alla loro costruzione di puntate e stagione, è consentita una articolazione temporale e modale dei temi trattati che possono essere costituiti non solo da un topic, un argomento, ma su una varietà di focus, "le proposizioni del discorso che riguardano questo oggetto" [2]. E in *Switched at Birth* questa possibilità di asserire più focus che vertono sul topic "sordità" è quasi una *raison d'etre*, facendone occasione di discussione specifica, ma anche intersecandoli alle storie o lasciandoli di sottofondo come "rumore di fondo", come dati che si acquisiscono inconsapevolmente per il fatto di frequentare una realtà. Oltre a quello appena citato degli impianti cocleari, un altro focus di riflessione è stato, già nelle primissime puntate, quello dell'opportunità o meno e la difficoltà dei sordi di esprimersi verbalmente: è stato affrontato nel piccolo dialogo fra il miglior amico di Daphne, Emmett - sordo profondo dalla nascita con l'ASL come lingua madre (tanto per l'attore che per il personaggio) - e il fratello di Bay, Toby che agli inizi continuava a rivolgersi al ragazzo in terza persona, con Daphne che gli

spiegava che non è considerato educato. In seguito si è accennato alla opportunità o meno per Emmett, sordo, di seguire dei corsi di terapia logopedistica, cosa verso cui aveva resistenza. In contesti extradiegetici è stato anche osservato come Katie Leclerc (l'attrice che interpreta Daphne) abbia una verbalità di molto superiore al sordo medio. Allo stesso modo dalla parte udente si è visto come non sempre ci fosse lo sforzo per apprendere i segni. Se del cast principale lo fanno praticamente tutti, non è così per gli altri: due dei ragazzi frequentati da Daphne ad esempio, Wilkie (Austin Butler) e "Chef" (Justin Bruening) non si preoccupano minimamente di farlo. Un altro focus è quello dell'isolamento in cui si trovano i sordi, specie se cresciuti in una famiglia oralista, cosa genericamente incapsulata nel personaggio di Travis, ma anche rilevata esplicitamente (ad esempio in 1x27), o la facilità all'essere insultati o discriminati: Travis ad esempio viene preso in giro perché parla come una foca (2x06); quando il Luna Park decide di dedicare una giornata di attrazioni e spettacoli specificatamente rivolta ai sordi, si vedono degli udenti andar via irritati che sia un "Hellen Keller day" (2x18). Il rischio di essere visti come facili vittime è stato ben reso dall'aggressione subita da Daphne (2x05), sia nel suo essere derubata sia nel come si è sentita nel suo successivo rivolgersi alla polizia. Fin dall'inizio quello della validità di scuole appositamente per sordi in contrapposizione a scuole per tutti con l'accompagnamento di un traduttore, e le correlate questioni concorrenti di comunità culturale e integrazione con gli udenti sono state rappresentate nell'offerta di John a Daphne di

pagarle la scuola già frequentata da Bay, e nella discussione avuta in seguito da Bay con la madre. In seguito la questione è stata ripresa in una storia della seconda stagione che riprenderò più in dettaglio a momenti, e rapidamente nella terza stagione. La difficoltà anche di essere un modello per gli altri che ti vogliono emulare è stato affrontato sempre attraverso Daphne e i suoi successi sportivi come giocatrice di basket (1x20), mentre l'importanza dell'attività sportiva o teatrale nella comunità sorda sono stato usati come semplice substrato delle vicende. Leggendo *Deaf in America- Voices from a culture*, di Carol Padden e Tom Humphries, ci si imbatte nel pensiero per cui ad una definizione di suono come realtà acustica se ne può

affiancare uno di suono come organizzazione di significato su una variazione nel mondo fisico. E se il primo non è accessibile ai Sordi, il secondo lo è sicuramente, per cui non c'è dubbio che almeno in questo senso il suono fa pare della vita dei sordi come di quella degli udenti. L'aspetto non acustico del suono penso sia una cosa di cui la serie in qualche modo, proprio per il semplice contatto con la realtà sorda, rende consapevoli.

I focus fondamentali della serie però, nell'ambito del topic "sordità" sono sicuramente due: quello linguistico e quello culturale. Sotto il profilo linguistico già all'esordio Daphne ha subito detto e spiegato il suo nome-segno: è quello di "felice" (che peraltro fortuna vuole che si faccia allo stesso modo sia in Lingua Americana dei Segni - ASL che in Lingua Italiana dei Segni - LIS) con la mano messa a forma di lettera "d" di Daphne. Sul sito internet ufficiale attraverso i personaggi della serie si possono anche imparare le lettere dell'alfabeto che, ricordo, salvo un paio di lettere (la "s" e la "t"), sono le stesse che usiamo in Italia nella LIS. L'invito ad apprendere la dattilologia (il formare le lettere dell'alfabeto con la mano) è affidato perciò a un prodotto ancillare metatestuale. La serie non fa mai "lezione". Non si mette a spiegare che i gesti non sono segni e a spiegare che questi ultimi per definirsi tali devono avere i quattro parametri di configurazione, orientamento, movimento e luogo. Se si auspica a latere un approfondimento, per il resto si usa la lingua. È forse

però opportuna una premessa per chi non avesse dimestichezza con le lingue dei segni, prima di tornare a parlare della serie. L'ASL, l'American Sign Language, la Lingua Americana dei Segni, è una lingua a tutti gli effetti, con un suo vocabolario, ma anche con una sua grammatica ed una sua sintassi, che si costruiscono sullo spazio, in modo quindi molto differente dal lineare susseguirsi delle parole così come siamo abituati a concepirle nelle lingue verbali. Esiste anche il Signed English, l'Inglese Segnato, che utilizza gli stessi vocaboli dell'ASL, ma che non è una lingua perché si appoggia poi di fatto sulla grammatica e sulla sintassi della lingua parlata di cui riproduce in segni ogni singola parola. Sebbene si chiami Signed English non bisogna confonderlo con la lingua dei segni britannica, ma si tratta sempre di americano. Se da un punto di vista vocale infatti l'americano ha le sue radici nell'inglese d'Inghilterra, da un punto di vista di segni l'americano è legato alla Francia. Storicamente, gli inglesi insulari non hanno voluto condividere il proprio modo di esprimersi con le colonie e sono stati i monaci francesi ad esportare la loro lingua dei segni nel nuovo continente. Tornando alla serie, soprattutto a partire dalla seconda parte della prima stagione e via via con il progredire delle vicende ci sono state numerose conversazioni, anche estese, fra sordi, in cui si è rinunciato in maniera completa e totale ad accompagnarle ad alcuna espressione verbale, ma si è fatto ricorso esclusivo ai sottotitoli. In questo modo è stato possibile far parlare i personaggi in autentica ASL, in tutta la sua plasticità, ricchezza e iconicità. Un istruttore dietro le quinte, Anthony Natale, si è assicurato che tutti segnassero uniformemente lo stesso dialetto. C'è una capacità di sintesi con i segni che difficilmente si raggiunge con la parola orale. Chi ha mai provato a tradurre dai segni al vocale sa quanto sia frustrante talvolta dover fare lunghe perifrasi per esprimere concetti che in Lingua dei Segni sono così immediate e potenti. Nelle interazioni fra sordi e udenti, ci si è affidati al doppio binario parlato-segni, e qui necessariamente non si è utilizzato un ALS "puro", ma ci si è affidati anche in buona parte alla struttura linguistica dell'americano parlato, o oscillando fra ASL e Signed English, cosa che è la via più comune quando si vedono i segni in TV.

Si rimane comunque almeno idealmente nel territorio dell'ASL, evitando i pedanti ipercorrettismi del Signed English. Chi poi ha dimestichezza anche con la Lingua Italiana dei Segni nota come, rispetto alla LIS, l'ASL si affidi di più al fingerspelling, alla compitazione delle

lettere con la mano cioè, e usi di meno le labbra e i movimenti del volto rispetto a noi. In ogni caso quello che *Switched at Birth* ha fatto è mostrare l'ASL in sé e per sé, in un modo che, anche se si è già visto, è sufficientemente abbastanza raro.

L'apice di tutto questo è avvenuto con una puntata, la prima e unica nella storia della televisione, interamente in ASL, ad esclusione di pochissime parole verbali a inizio e fine, la 2x09, *Uprising*. "Così è la vita di una persona sorda" è il concetto fondante di questo segmento, nelle parole dell'autrice Lizzy Weiss. La puntata è preceduta da un brevissimo avviso da parte delle due attrici che interpretano Bay e Daphne un cui avvertono che "Non c'è niente che non va con il tuo televisore". Segue appunto una puntata in cui i segni vengono usati in silenzio, lasciando che siano i sottotitoli a parlare agli udenti incapaci di capirli. Non si è avuto il coraggio di lasciare la puntata senza colonna sonora, per cui ci sono dei momenti musicali che sottolineano gli eventi. È una cosa di cui rammaricarsi, perché sarebbe stata di maggiore impatto. La sua eccezionalità è sicuramente linguistica, ma è stata una puntata che ha unito forma a contenuto. Tutta la prima metà della seconda stagione ha costruito verso questo momento, a cominciare da *The door to freedom* (2x01) dove in occasione di un seminario di cultura sorda, viene ricordato a Daphne, distratta da altro, di portare rispetto per quelle persone sorde che hanno lavorato per tutti e hanno aperto porte per quelli dopo di loro e a seguire con il trasferimento di Bay (2x02) alla locale scuola per sordi, la Carlton, scuola ispirata ad una simile esistente nella realtà in California, la Marlton. E poi via via nelle altre puntate in cui prende corpo la tematica dell'importanza dell'educazione dei sordi e del fatto che possano parlare per sé e non avere udenti che parlano al posto loro (2x08, 2x10). Per promuovere un programma che ammette l'inserimento di udenti nella scuola, altri corsi ricevono tagli di fondi, finché non si viene a sapere che l'intenzione è quella di chiudere interamente la scuola e di mandare tutti i ragazzi sordi nelle scuole ordinarie. Da qui nasce la storica puntata: i ragazzi occupano la scuola contro la chiusura e il mainstreaming e rivendicando per se stessi degli spazi sociali ed educativi che siano tarati su di loro e per loro, l'unico luogo dove non debbano scusarsi di chi sono e in cui possano essere se stessi, più casa di casa, in qualche situazione. Ci riescono, anche se questo

significa, nella terza stagione, che devono accogliere fra loro numerosi studenti udenti. A guidare questa piccola rivoluzione, dal nome “Take back Carlton”, è proprio Daphne. Questo evento, è detto esplicitamente anche all’interno della diegesi, è ispirato alla famosa sollevazione avvenuta nel 1988 alla Gallaudet University, l’unica università per sordi esistente al mondo, in cui, come si racconta bene nelle pagine di *Vedere Voci* di Oliver Sacks, c’è stata una grande sollevazione di protesta per avere un presidente sordo. Il 6 marzo di quell’anno era stato scelto un presidente udente nonostante due candidati sordi e nei giorni successivi gli studenti, i professori, gli ex allievi e lo staff dell’università, così come i membri della comunità sorda in generale hanno marciato su Capitol Hill, tenuto discorsi e organizzato manifestazioni e incontri per ottenere un presidente sordo, cosa che si è realizzata il 13 marzo, quando il Dr. Irving King Jordan è diventato nuovo presidente incaricato. Quella che è conosciuta come Deaf President Now (DPN) per la comunità sorda, è stato un “metaforico attraversamento del Rubicone, tanto vitale e significativo come Stonewell [per i gay, ndt.] o Rosa Parks [per gli afroamericani, ndt]. È stato un importantissimo atto di rivoluzione che è rimasto una pietra miliare sociale e culturale critica, che ha riaffermato l’identità, cultura e orgoglio sordi” [3]. La puntata prende a esempio quegli eventi (a cui, nella finzione, ha partecipato molti anni prima Melody) e, carica di quegli ideali e di quella forza, li applica a sé e li mostra al mondo. Su porte e finestre della scuola durante questo atto di rivolta, ci sono incollate le foto e le storie di personaggi che hanno fatto la storia dei sordi (quelli il cui esempio Melody raccomandava ai ragazzi di

rispettare). Si è messa in campo anche la tematica del rapporto fra udenti e sordi con il quesito se possano davvero essere alleati (Bay, che sostiene la causa sorda, verrebbe cacciata se non si accettano udenti come pretendono le loro richieste). Ricalcando sulle vicende di un evento storico la propria narrazione la televisione riesce  a renderlo vicino e familiare e attuale. Non è di certo la prima volta che accade. David E. Kelley, ad esempio, è

riuscito bene in passato nella terza stagione di *Picket Fences* ad attualizzare le vicende legate alla sentenza della Corte Suprema USA Brown vs Board of Education, utilizzando un procedimento similare. Si crea una sorta di rapporto biunivoco fra passato e presente: dal presente si spiega allo spettatore il passato, mostrando il significato di certi avvenimenti e il valore che certe azioni hanno avuto; dal passato si spiega il presente, mostrando l'impatto che ha avuto sul presente e i frutti che vi si possono cogliere. Nello stretto legame emergono diversità e parallelismi. Contestualmente per *Switched at Birth*, il flusso televisivo ha permesso un ulteriore salto verso la realtà attuale in forma di uno spot pubblicitario della Gallaudet University inserito nelle pause promozionali all'interno del programma. L'annuncio delle date di "scuola aperta" è stato preceduto da immagini clou della protesta DPN e in selezionati mercati si è aperto un programma di reclutamento con lo slogan "Immaginati qui". Finzione e realtà hanno perciò operato sinergicamente.

**Un nuovo tipo di famiglia**

*Switched at Birth* è in onda negli USA su ABC Family, una rete nata per volere del televangelista cristiano Pat Robertson e in virtù di questo una rete all'origine fortemente conservatrice. Successivi tentativi di trasformazione non hanno permesso alla rete di ribattezzarsi e di rinunciare alla dicitura Family: il termine deve rimanere. Il canale di basic cable di proprietà della Disney, che attualmente ha un target d'elezione di adolescenti, giovani adulti e nello specifico giovani donne, dal 2006 ha messo in atto un re-styling il sui contenuto si cristallizza nello slogan "a new kind of family", un nuovo tipo di famiglia. *The Secret Life of the American Teenager*, *Huge*, *Pretty Little Liars*, *The Lying Game*, *Bunheads* sono alcuni dei titoli più popolari o criticamente acclamati della rete. Il titolo più recente ad esempio, *The Fosters*, si concentra su una famiglia formata da due donne lesbiche e un gruppo di ragazzi dati loro in affido. La mission di mostrare la

famiglia umana da più prospettive fa comprendere perché sia nata proprio dalla rete l'idea, suggerita all'autrice di *Switched at Birth*, di ritrarre la comunità sorda. Nelle vicende si vede l'intento educativo e gioverebbe un approccio più sofisticato. Non di meno gli autori hanno fatto di più che fare semplicemente i compiti: c'è antropologia di una comunità, c'è Cultura Sorda, c'è un nuova estetica della sordità nel presentare la lingua dei segni, anche senza necessariamente un accompagnamento verbale, nonostante la resistenza passata a materiale sottotitolato, lasciandola vivere nella sua specificità e peculiarità e bellezza, arricchendo in questo modo le pratiche culturali della televisione: sono buoni "segni" – battuta voluta. Nel mainstream non si è visto altrove.

**Note**

[1] Luca Bandirali e Enrico Terrone, *Filosofia delle serie TV- Dalla scena del crimine al trono di spade*, Mimesis Edizioni, Milano – Udine, 2012, p.30.

[2] Ibidem.

[3] Jacey Lacob, *ABC Family's 'Switched at Birth' ALS Episode Recalls Gallaudet Protest*, in *The Daily Beast*, Feb 28, 2013

**Bibliografia**


Luca Bandirali e Enrico Terrone, *Filosofia delle serie TV- Dalla scena del crimine al trono di spade*, Mimesis Edizioni, Milano – Udine, 2012.

Gallaudet University, *Gallaudet airs new commercial during "Switched at Birth" episode inspired by Deaf President Now*, 01/09/2013.

Jason Mittel, *Lost. Persi in una grande storia. La Valutazione nella Narrazione Televisiva*, in *Cult TV*, Riegel Edizioni, Roma, 2013.

Emily Nussbaum, *Seen but not heard*, in *The New Yorker*, September 24, 2012.

Carol Padden e Tom Humphries, *Deaf in America: voices from a culture*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1988.

Nicole Paulhus, *A Chat With 'Switched at Birth' Creator Lizzy Weiss*, in *Hello Giggles*, 2/15/2012

Oliver Sacks, *Vedere Voci*, Adelphi Edizioni, Milano, 1990.

Alan Sepinwall, *'Switched at Birth' creator Lizzy Weiss on tonight's all-ASL episode*, in "Hitfix", Mar 4, 2013.

THR, *'Switched at Birth' Creator Lizzy Weiss Was Confident Audiences Would Discover Show (Q&A)*, in *The Hollywood Reporter*, Jan 24, 2013.

di Gabriele De Luca

# THE BRIDGE

## SCHEDA TECNICA

**Titolo originale** ***The Bridge***

**Anno** 2013 (USA)

**Stagioni** 1 (13 episodi) confermata

**Network** FX

**Creatore** Meredith Stiehm, Elwood Reid

**Cast principale**

Diane Kruger è Sonya Cross

Demián Bichir è Marco Ruiz

Ted Levine è Hank Wade

Annabeth Gish è Charlotte Millwright

Thomas M. Wright è Steven Linder

## Trama

Il ponte che dà il titolo alla serie è il “Bridge of Americas”, che collega la città statunitense di El Paso a quella messicana di Ciudad Juárez. È esattamente al centro di questo ponte, coincidente con il confine tra Stati Uniti e Messico, che una notte viene ritrovato il cadavere di una giudice texana, Lorraine Gates, famosa per aver approvato provvedimenti anti-immigrazione. Ad un esame più attento, tuttavia, il cadavere ritrovato risulta essere letteralmente diviso a metà. Solo la parte superiore appartiene alla giudice americana. La parte inferiore è di una giovane donna messicana. Proprio la peculiare natura del ritrovamento – una vittima americana e una messicana, ritrovate esattamente sul confine tra i due Paesi – costringe i dipartimenti di polizia di El Paso e quello di Ciudad Juárez a collaborare. In particolare, a occuparsi dell’indagine saranno Sonia Cross, giovane detective americana, affetta dalla sindrome di Asperger, e Marco Ruiz, detective messicano di mezza età.

Il rapporto tra i due poliziotti non è semplice: Sonia, complice anche il disturbo da cui è affetta, è fredda e rigida, pedissequamente attaccata alla leggi e alle regole. Marco, al contrario, cresciuto professionalmente nel famigerato sistema messicano, è abituato ad avere a che fare con corruzione e inefficienza, che lo costringono a continui compromessi.

Ben presto Sonia e Marco si rendono conto di non avere a che fare con un omicidio isolato, ma con un serial killer il cui operato pare seguire un disegno complesso e ramificato e avere uno scopo preciso: mettere in luce la disparità tra società americana e messicana per quanto riguarda il rispetto della legge. Nell'indagine dei due detective, ad esempio, viene coinvolto suo malgrado anche Daniel Frye, giornalista dell'*El Paso Times*, che il killer sembra aver designato non tanto come possibile bersaglio, quanto come portavoce dei propri messaggi. Il killer infatti non solo, dopo le prime due vittime, continua a uccidere, ma rivendica le proprie gesta servendosi spesso del giornalista, che piuttosto che collaborare con l'indagine sembra più propenso ad approfittare dell'"esclusiva" che gli viene garantita dal contatto diretto con l'assassino. A complicare il quadro dell'indagine ci sono anche Steven Linder e Charlotte Millwright, entrambi legati, anche se in modo diverso, al mondo dell'emigrazione clandestina. Il primo è un uomo che, analogamente al serial killer – non a caso si tratterà di uno dei maggiori sospettati – tenta di ristabilire una forma di giustizia "privata" in un mondo caratterizzato dalla disuguaglianza non solo tra messicani e americani, ma anche e soprattutto tra uomini e donne; l'altra è una donna americana ricca e indipendente, che invece non si fa scrupoli a sfruttare queste disuguaglianze pur di guadagnare denaro.

In un serrato succedersi di eventi, i due detective si rendono conto con sempre maggiore chiarezza che l'assassino è collegato in qualche modo sia a Daniel Frye che, soprattutto, a Marco Ruiz, ed è proprio seguendo questo collegamento, e scavando quindi nel passato di Marco, che riusciranno ad avere la meglio sul killer, non senza però aver pagato entrambi un prezzo elevato.

**Confine/confini**

La serie prodotta dalla rete televisiva via cavo americana Fx è un remake di quella scandinava *Bron/Broen*. Il confine della serie originale, quello tra Svezia e Danimarca – anch'esso coincidente con un ponte – nella serie americana diventa, come si è visto, quello tra Messico e Stati Uniti, e in particolare quello tra El Paso, una delle le città più sicure del Nord

America, e Ciudad Juárez, generalmente considerata il luogo più violento e pericoloso al mondo. A questo confine fisico si somma quello, personale, tra Sonia e Marco. Attraverso un meccanismo che potremmo definire sineddotico, il rapporto tra la giovane detective americana e lo scafato poliziotto messicano rispecchia ed esemplifica quello tra due Paesi, due culture, due mondi. Nell'intreccio dei rapporti tra Marco e Sonia, nei cambiamenti reciproci che il contrasto tra due diverse visioni del mondo è in grado di provocare, è possibile individuare uno degli aspetti più interessanti e originali della serie, che presenta una complessa e sfaccettata riflessione sul concetto di legge.

**Sonia**

Magistralmente interpretata dalla star hollywoodiana Diane Kruger, nota ai più per il personaggio di Bridget Von Hammersmark nel tarantiniano *Inglorious Basterds*, Sonia mostra il proprio carattere fin dalla sua entrata in scena: ci troviamo sul luogo del ritrovamento del cadavere. Il ponte è stato bloccato, la scena del crimine delimitata, ma c'è un'ambulanza che deve passare. Sta trasportando un cittadino americano che si trovava in Messico, dove ha avuto un infarto, e sta cercando di tornare negli Usa per essere soccorso. La sua vita è chiaramente in pericolo, ma Sonia non permette il passaggio dell'ambulanza, che inquinerebbe la scena del delitto. La regola impone che nessuno possa attraversare il teatro di un crimine e la giovane detective americana la applica alla lettera. Poco dopo tuttavia vede l'ambulanza passarle accanto e, infuriata, cerca di capire chi sia stato ad autorizzare il passaggio che lei aveva espressamente negato, scoprendo ben presto che si tratta proprio di Marco Ruiz, il collega messicano che la affiancherà nell'indagine. Nonostante sia stato Marco a violare una legge, è il comportamento della detective ad apparire subito strano, fuori luogo. Nel caso in questione, infatti, l'infrazione di una regola è giustificata dal tentativo di salvare una vita umana, nonché dallo scarsissimo rischio che il passaggio dell'ambulanza inquini effettivamente prove rilevanti. Sonia sembra del tutto incapace di comprendere come a volte sia necessario – e umano – infrangere una regola per adattarla alla complessità delle circostanze della vita. Ben presto lo spettatore apprenderà che il comportamento della detective nella

circostanza descritta non costituisce una défaillance, una svista momentanea, quanto piuttosto il risultato di una condizione costante: Sonia infatti, a causa del disturbo di cui soffre, ha difficoltà a provare empatia e questo le provoca numerosi problemi nei rapporti sociali. Incapace di comprendere correttamente i sentimenti altrui e soprattutto di reagire ad essi in modo appropriato, si affida a leggi e norme per regolare la propria condotta e si aspetta che gli altri facciano altrettanto. Questo le impedisce, ad esempio, di comportarsi in modo adeguato con i parenti delle vittime con cui è costretta ad avere a che fare o di avere normali rapporti interpersonali. Rigida paladina delle leggi, del tutto incapace di mentire – anche laddove sarebbe non solo lecito ma addirittura necessario –, Sonia rappresenta un'iperbole della mentalità statunitense, votata all'ordine e al rispetto delle norme, ma incapace di comprendere appieno un contesto, come quello del Messico, in cui la complessità della realtà non permette una distinzione troppo netta tra bianco e nero, buoni e cattivi, giusto e sbagliato.

**Marco**

Se Sonia incarna l'America che si erge a paladina del rispetto della legge, Marco, interpretato da Demián Bichir, esemplifica un sistema, quello messicano, all'interno del quale le norme hanno un valore diverso, più flessibile. Marco non è un poliziotto disonesto né corrotto. Tuttavia opera all'interno di un contesto in cui non è neppure del tutto corretto parlare di corruzione diffusa. L'intreccio tra criminalità, politica, forze dell'ordine è infatti tale da risultare sistemico. In una situazione di pressoché completa anomia, la legge è quella del più forte – narcotrafficanti e quadri dirigenti della polizia alle dipendenze di questi ultimi – ed è una legge violenta e brutale, che permette ai forti di sfruttare a proprio piacimento i più deboli – in particolare donne e migranti – certi della più totale impunità. Intrecciandole alla vicenda principale, *The Bridge* mostra storie di donne violentate, ridotte in schiavitù, o uccise, storie di crimini impuniti perché commessi ai danni di chi non ha alcun valore all'interno di un sistema che misura in dollari il prezzo della vita umana. Come reagisce di fronte a tutto questo Marco Ruiz?

Marco cerca di sottrarsi alla logica di sopraffazione che vige a Ciudad Juárez. Mentre il suo capo ha stretti rapporti con il boss del narcotraffico Fausto Galvan, Marco si rifiuta di scendere a patti con lui, ma ciò non significa che possa arrestarlo, o che possa evitare di avere con lui una relazione cordiale. Anche volendo, non avrebbe alcuna possibilità, da solo, di mettere in

discussione un sistema di potere consolidato e tacitamente accettato. Tutto ciò che gli resta da fare è conviverci, cercando di lottare ai margini, focalizzandosi su casi singoli, e tentando di portare giustizia dove si può, con gli strumenti limitati e spuntati del singolo. È possibile tuttavia perseguire la giustizia all'interno di un sistema ingiusto?

L'atteggiamento di Marco, basato sul tentativo di comportarsi eticamente all'interno di un sistema immorale, senza mettere in discussione i presupposti di questo sistema, lo porta ad adottare una condotta più complessa e sfaccettata di quella rigida e univoca di Sonia. Marco capisce quando è il caso di essere indulgenti, quando la rigidità rischia di essere controproducente, ma allo stesso tempo a tratti questa stessa indulgenza, applicata anche verso sé stesso, diventa una scusa per celare e giustificare debolezze e mancanze che porteranno a conseguenze terribili. Se Sonia non può neppure concepire uno strappo alla regola, Marco, al contrario, è abituato a essere costretto ad accettare compromessi, eccezioni. Questa abitudine, spesso indispensabile e giustificata – si pensi ad esempio al già citato esempio dell'ambulanza – si trasforma tuttavia in vero e proprio habitus, rendendo incerto il confine tra eccezioni giustificabili ed eccessi.

**Il Killer**

Rispetto ai due protagonisti, due individui che hanno fatto della difesa della legge il proprio lavoro, il personaggio del killer costituisce un ovvio contraltare. Da una parte i paladini della legge, dall'altra chi viola la legge nel peggiore dei modi, l'omicidio. Tuttavia l'operato del killer protagonista di *The Bridge* si mostra fin dal primo episodio come ambiguo: da una parte costituisce naturalmente un crimine. Dall'altra è un crimine volto, almeno nelle apparenti intenzioni di chi lo ha commesso, a far luce su crimini ancora peggiori, a evidenziare un problema sistemico: la differenza nell'applicazione delle norme, delle leggi, tra il Messico e gli Stati Uniti. Da una parte un Paese in cui la vita è tutelata e le leggi applicate severamente. Dall'altra uno in cui solo certe vite valgono, e le regole sono discrezionali. Come possono gli USA ergersi a inflessibili paladini della legge e allo stesso tempo permettere che a pochi passi dal proprio confine la legge non valga? Il gigante americano e i poliziotti che lo tutelano sono del tutto al di fuori del sistema di corruzione messicano? Queste le domande che il killer cerca di imporre attraverso il suo

folle operato, un operato che, tuttavia, non fa distinzioni nella scelta delle vittime: un giudice federale americano, ma anche migranti deboli e indifesi. Già questo dato porta lo spettatore a sospettare sulle reali intenzioni del killer, che effettivamente, con il procedere degli episodi, sembra sempre più mosso da moventi personali piuttosto che politici. Con la scoperta della vera identità dell'assassino, veniamo a conoscenza di questi moventi, che non spiegano la complessa architettura delle uccisioni e delle rivendicazioni, provocando nello spettatore una certa delusione: quelle che sembravano infatti le gesta di un folle paladino della giustizia, si svelano come l'operato di un vendicatore solitario, il cui piano contribuisce solo incidentalmente a sottolineare un problema sociale. L'assassino vuole vendicarsi, possibilmente senza essere scoperto. Questo è il vero movente alla base della sua condotta. E tuttavia è proprio questa condotta che, portando alla luce un complesso problema sociale, fa da anello di congiunzione tra Marco e Sonia, provocando un incontro/scontro tra due diverse concezioni del mondo che mette in evidenza problemi teorici complessi e affascinanti.

**La legge, le leggi**

Il confine tra Messico e Stati Uniti, così come quello tra Sonia e Marco, separa un mondo di rigide certezze da uno in cui vige un concetto diverso di legge e norma, ed è proprio attraverso il contrasto tra i due sistemi in questione che *The Bridge* riesce a offrire una riflessione estremamente complessa e interessante sul concetto di legge. Il clash tra culture rappresentato nella serie evidenzia infatti mancanze e punti di forza di entrambe le parti in causa. Per quanto riguarda gli Stati Uniti, il problema teorico fondamentale messo in evidenza dalla serie è il contrasto tra rigida applicazione delle leggi in patria e tolleranza, quando non vero e proprio sfruttamento, dell'illegalità perpetrata appena fuori dai confini nazionali. Alcuni valori, primo tra tutti la vita umana, non possono essere derogati accampando questioni di diritto e giurisdizione: la diversa applicazione della legge da una parte e dall'altra del confine – in Messico uccidere è concesso, così come avere rapporti con assassini e criminali – invalida il ruolo di tutore dell'ordine che l'America e Sonia, che la rappresenta, si arrogano. Come ci si può appellare infatti alle regole quando esse sono applicate solo all'interno dei propri confini, tra i propri cittadini, mentre varcato il Bridge of Americas tutto cambia e la vita umana assume un valore diverso? Una "legge" è un semplice contratto tra cittadino e stato oppure ha un valore universale nel regolare i rapporti tra esseri umani in genere?

Il lavoro nell'ambito del caso che sta al centro della serie, ma soprattutto il suo rapporto con Marco, provocheranno in Sonia un'evoluzione: la giovane detective, dopo un lungo e duro confronto con la realtà del Messico, diventa più flessibile, più abile a capire cosa è giusto oltre a che cosa è legale, come dimostra la bugia che tenta di raccontare a Marco nella speranza di impedirgli di commettere un grave errore nell'episodio numero undici, *Take the Ride, Pay the Toll*.

Anche il personaggio di Marco si evolve, ma in maniera del tutto diversa rispetto a quello di Sonia. Se infatti lo spettatore si aspetta una crescita parallela e contraria rispetto a quella della detective – lei diventa più indulgente, dunque Marco dovrebbe diventare più inflessibile – rimarrà deluso: il difficile equilibrio tra rispetto della legge e sopravvivenza all'interno di un sistema corrotto che è prerogativa non solo della vita professionale di Marco, ma anche della sua vita privata, affettiva, è destinato a infrangersi. Il detective finisce infatti prima per rovinare la propria famiglia per aver dimenticato che non tutto ciò che è legale è giusto, e poi per valicare anche il confine della legalità, rivolgendosi, per motivi personali comprensibili, ma difficilmente giustificabili, al boss del narcotraffico con il quale aveva sempre evitato di intrattenere rapporti che andassero al di là di un'obbligata cordialità.

Il confine tra giusto e sbagliato, legale e illegale, corretto e scorretto, è labile e mutevole e l'incontro tra due persone che rappresentano due culture non è biunivoco e lineare. Non c'è una netta prevalenza di un polo rispetto all'altro, ma un equilibrio instabile e oscillante che costituisce il risultato di un processo di reciproca ibridazione.

**Visualità e transculturazione**

I *visual studies* costituiscono una strategia del sapere che pone tra i suoi obiettivi primari l'elaborazione di strumenti concettuali in grado di analizzare l'aspetto visuale della società contemporanea nel tentativo di portare alla luce conflitti silenziosi, combattuti con l'arma dell'occultamento, restituendo così visibilità ai soggetti a cui è stata rifiutata. Questi soggetti costituiscono un insieme vasto ed eterogeneo, all'interno del quale convivono nomadi, migranti, individui sfuggiti a persecuzioni razziali, sessuali, religiose, vittime di guerre dimenticate e di regimi poco noti [1].

Fino all'attacco alle Torri Gemelle dell'undici settembre 2001 il panorama che si presentava a livello televisivo era composto da diversi quadri: lo spazio mediatico era occupato oltre che dalle principali televisioni americane e occidentali in generale, da numerosi piccoli network locali, che erano utili a negare la pretesa univocità dell'occhio occidentale: «La straordinaria proliferazione di immagini» scriveva Mirzoeff, «non può essere racchiusa in un'unica immagine per poter essere osservata dall'intellettuale» [2].

Se è vero che nei media occidentali l'immagine dello straniero è sempre stata tendenzialmente caratterizzata da forme di orientalismo [3], dopo l'Undici Settembre 2001 questa tendenza si è rafforzata e a essa si è aggiunto un rigido binarismo. Come scrive Camaiti Hostert, «Le resistenze locali ai processi di americanizzazione sono divenute meno frammentate, i passing identitari più rari, i processi di contaminazione più difficili, assorbiti da un lato da un iceberg la cui punta emergente sono le schegge impazzite del terrorismo fuori di ogni controllo, e dall'altro entro la strategia della politica estera americana che ha esasperato le sue mire imperialiste e coloniali. Il processo si è radicalizzato. Questi contendenti, la cui arma principale è la violenza, assieme hanno spettacolarizzato i conflitti polarizzandoli tra due soli attanti globali» [4].

Lo spazio mediatico non si divide più tra un punto di vista privilegiato, grazie soprattutto ai suoi mezzi economici e alla sua diffusione, e tanti, diversi, punti di vista locali. Due soli contendenti si dividono il campo: i media occidentali tendono a

identificare l'Oriente con il fondamentalismo religioso, il terrorismo suicida, l'arretratezza culturale e sociale e la povertà, mentre dipingono l'Occidente come patria e baluardo del progresso e della democrazia; parallelamente i media orientali, rappresentati fondamentalmente dalla sola Al Jazeera, identificano l'Occidente con la politica estera americana e l'aggressiva penetrazione economica e culturale. Tutto questo, tuttavia, è valido oggi soprattutto per quanto riguarda il mondo dell'informazione, poiché dal mondo della fiction, sia cinematografica che, soprattutto, televisiva, il rapporto tra culture diverse assume a volte caratteristiche estremamente complesse. Attraverso il cinema, registi provenienti dai luoghi più vari dell'universo postcoloniale offrono punti di vista diversi su conflitti dimenticati e identità negate; attraverso diverse serie televisive in onda sui

canali statunitensi, è stato possibile sottolineare, già pochi mesi dopo l'undici settembre, i rischi legati alla persecuzione immotivata degli individui di origine araba, combattendo contro l'immagine imperante che vorrebbe dipingere tutti gli arabi come pericolosi nemici dell'Occidente [5]. Ma è soprattutto la cosiddetta terza golden age della televisione [6] a vantare una inedita capacità di lettura dei conflitti tra culture e identità diverse, come mostra chiaramente anche *The Bridge*.

Non è un caso che la serie in questione sia stata ideata da Elwood Reid e Meredith Stiehm. Quest'ultima è infatti la produttrice esecutiva di *Homeland*, un'altra serie incentrata proprio sul conflitto tra due mondi, due culture. Sia in *Homeland* che, come si è visto, in *The Bridge*, l'incontro/scontro tra due culture non assume la forma di rigida contrapposizione binaria che ha caratterizzato il mondo dell'informazione televisiva post-undici settembre, bensì quella di un processo di transculturazione. In *Contrappunto cubano del tabacco e dello zucchero* Fernando Ortiz descrive così il termine da lui coniato:

*Riteniamo che il vocabolo transculturazione esprima meglio le differenti fasi del processo di transizione da una cultura a un'altra, perché questo non consiste solo nell'acquisizione di una cultura differente, quel che a rigor di termini indica la voce angloamericana acculturation, ma implica anche necessariamente la perdita o l'espianto di una cultura precedente, quel che si potrebbe definire parziale deculturazione, e, inoltre, significa la conseguente creazione di nuovi fenomeni culturali che si potrebbero denominare neoculturazione. Alla fine, come ben sostiene la scuola di Malinowski, in ogni abbraccio di culture succede quel che succede nella copula genetica degli individui: la creatura ha sempre qualcosa di entrambi i genitori, ma è anche sempre diversa da ognuno dei due. Nell'insieme, il processo è una transculturazione, e questo vocabolo comprende tutte le fasi della sua parabola* [7].

La lunghezza di questa citazione è giustificata dal fatto che essa descrive alla perfezione l'incontro tra i due protagonisti di *The Bridge* e dunque, mutatis mutandis, la modalità attraverso la quale la serie dipinge il rapporto tra la cultura americana e quella messicana. L'incontro tra Sonia e Marco produce un avvicinamento reciproco che provoca un cambiamento sia nelle convinzioni del primo – il finale della serie ci mostrerà un Marco deciso a scontrarsi con i

poteri forti che permettono e a tratti compiono crimini orrendi – che in quelle della seconda – che abbandona la propria intransigenza e impara a tenere in considerazione i sentimenti e le debolezze altrui –. Questi cambiamenti tuttavia non sono speculari e schematici, ma al contrario estremamente problematici: se da una parte Marco nel finale mette da parte la propria ritrosia a ribellarsi ad un sistema ingiusto, dall'altra sfrutta questo stesso sistema per farsi giustizia. Allo stesso tempo, anche il processo che ha portato Sonia a innegabili miglioramenti per quanto riguarda la sua capacità di comprendere i sentimenti altrui e soprattutto di comportarsi coerentemente con essi, non è certo concluso, come dimostra la sua incapacità di mentire a Marco quando sarebbe stato giusto farlo.

L'incontro/scontro tra due individui, tra due culture, non vede né la netta prevalenza di una delle due parti in causa, né la realizzazione di un mix perfetto. La serie mette in scena un processo complesso e stratificato attraverso il quale due entità si confrontano e mutano, abbandonando tratti della propria identità e abbracciandone altri esterni, andando così a creare un'identità nuova, che pur presentando caratteristiche proprie delle due identità precedenti le ricombina in una combinazione inedita. Così facendo *The Bridge* offre un'ulteriore conferma delle capacità della serialità televisiva contemporanea di offrire un ritratto complesso e problematico della società in cui viviamo.

**Note**

[1] Cfr. Nicholas Mirzoeff, *Introduzione alla cultura visuale*, Meltemi, Roma, 2002.

[2] Ivi, pag. 37.

[3] Edward W. Said, *Orientalismo*, Feltrinelli, Milano, 1999.

[4] Anna Camaiti Hostert, *Metix*, Meltemi, Roma, 2004, p.51.

[5] Ivi, p.67.

[6] Barbara Maio, *La terza golden age della televisione*, Edizioni Sabinae, Roma, 2009.

[7] Fernando Ortiz, *Contrappunto cubano del tabacco e dello zucchero*, Città Aperta Edizioni, Troina 2007, p.151.

KIEFER SUTHERLAND JOHN HURT

di Giacomo Tagliani

# THE CONFESSION

## SCHEDA TECNICA

**Titolo originale** ***The Confession***

**Anno** 2011 (USA)

**Stagioni** 1 (10 episodi) terminata

**Network** Hulu

**Creatore** Kiefer Sutherland

**Cast principale**

Kiefer Sutherland è The Confessor

John Hurt è The Priest

Max Casella è Eddie

Daniel London è Jimmy

Michael Badalucco è Arty

## Trama

Durante le festività natalizie, un uomo entra in una chiesa per confessarsi. La sua condotta non si è macchiata di peccati veniali: ha ucciso un uomo la notte precedente, senza mostrare rimorso o pentimento alcuno. Per sciogliere la reticenza dell'impaurito confessore, che non si era mai trovato di fronte a reati di tale entità, minaccia un'azione dimostrativa contro due ignare fedeli sedute in preghiera nella navata antistante, legando inoltre la sopravvivenza di una figura sconosciuta all'esito della conversazione con il prete stesso. Iniziato come un dialogo sul male e il libero arbitrio, il confronto tra l'omicida e il sacerdote si trasforma in una duplice confessione e si arricchisce di particolari circa la professione di sicario dell'uomo; al contempo, la fede piuttosto fragile del confessore comincia a vacillare, sino al racconto delle sue violenze nei confronti del figlio e della moglie defunta in un passato che questi cerca disperatamente di dimenticare. Ottenuta l'ammissione della colpa del suo interlocutore e sciolto ogni dubbio, l'uomo si rivela essere il figlio abbandonato

anni prima, rendendo chiaro al prete che non era altro che la sua stessa vita quanto dipendeva dalla loro conversazione. Per quanto la sincera contrizione del padre venga riconosciuta dall'uomo, quest'ultimo decide di non ucciderlo, non solo per lasciarlo vivere con il rimorso delle sue azioni passate, ma anche per tenerlo informato sulla sua attività professionale tramite l'invio di un ritaglio di giornale per ogni futura vittima. Protetto dal sigillum confessionale.

**Uno sguardo di sorvolo**

Vincitore del Webby Award 2012 nella sezione “Online Film and Video – Drama” sia come scelta della redazione che del pubblico, *The Confession* è una web-series diretta da Brad Mirman della durata complessiva di un'ora circa, trasmessa in streaming sulla piattaforma Hulu alla fine del 2011. Composta da dieci episodi (capitoli) di lunghezza variabile compresa tra i cinque e i nove minuti l'uno, mantiene una rigida unità di tempo e luogo inframezzata solo dai flashback che frammentano la linea narrativa principale e svolgono una funzione illustrativa degli omicidi e dei ripensamenti del personaggio interpretato da Sutherland, quasi un alter ego rovesciato dell'ormai celebre Jack Bauer di *24* (2001-2010), al quale l'attore ha prestato il volto portandolo al successo. A parte le prime inquadrature e un veloce intermezzo nel secondo episodio, tutta la vicenda si svolge all'interno di un confessionale, preservando un'ipotetica continuità temporale che fa coincidere il tempo del racconto con quello della storia. La brevità dei singoli episodi permette di innestare molteplici cliffhanger all'interno della narrazione, così da sfruttare abilmente la dialettica tra verità e segreto senza fornire allo spettatore alcun elemento in grado di sciogliere in anticipo l'intreccio.

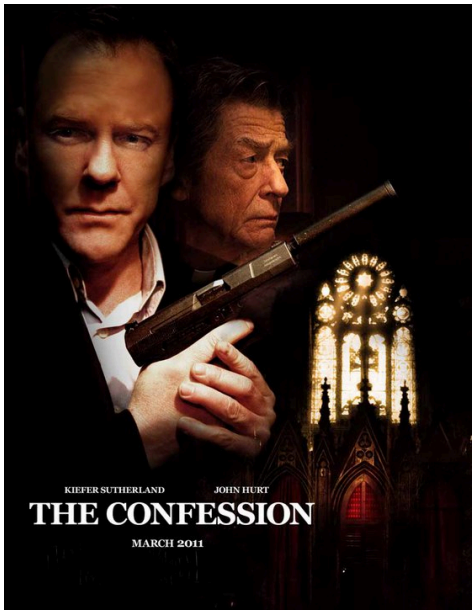
La differenza tra presente e passato della narrazione è sottolineata dalla scelta cromatica, che alterna ai colori caldi della chiesa (marcate dal rosso dei paramenti e delle decorazioni natalizie e dal giallo delle fonti di illuminazione) quelli freddi dei luoghi degli omicidi, trattati con una dominante blu o verde. Vi è invece una più decisa continuità per quanto concerne la tipologia degli spazi rappresentati: l'unità minima e minimale dell'interno del confessionale, che consente quasi esclusivamente mezzi busti e primi piani, non viene fatta deflagrare nei flashback, che si svolgono infatti in ambienti angusti e interni domestici che non consentono grande libertà motoria alla macchina da presa. L'ampio movimento di macchina iniziale che attraversa la navata

della chiesa – in verticale e in orizzontale – rimane così unico nel suo genere, conducendo lo spettatore da una posizione sopraelevata sino in prossimità del personaggio, in consonanza con la finalità ermeneutica sull'interiorità del penitente propria della confessione cristiana.

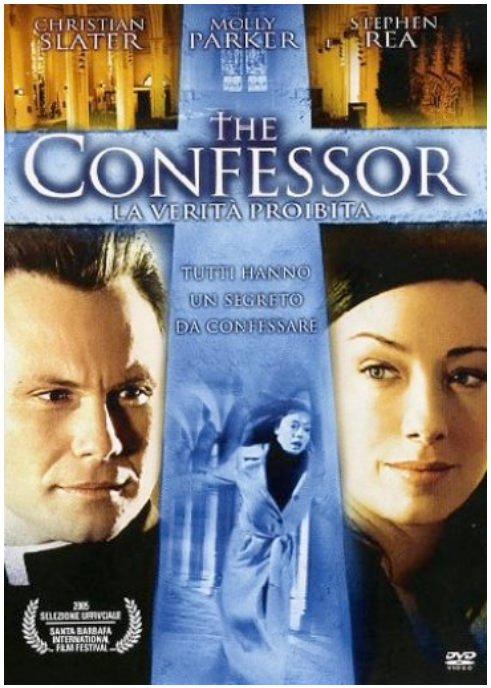
Brad Mirman, sceneggiatore già impegnato nella regia, realizza dunque un progetto ideato da Kiefer Sutherland ma in stretta continuità con alcuni dei suoi lavori precedenti, su tutti *The Good Shepherd*, film di Lewin Webb del 2004 del quale firma la sceneggiatura. Curiosamente, il titolo dell'edizione home video di quest'ultimo diviene *The Confessor*, mantenuto anche nella traduzione italiana che recita estesamente *The confessor – la verità proibita*. La matrice del film del 1953 di Alfred Hitchcock *I Confess* si mostra in filigrana, seppur al rovescio: qui il ruolo allora interpretato da Montgomery Clift – un prete coinvolto suo

malgrado in un'accusa di omicidio del quale conosce il nome del colpevole che però non può rivelare in quanto appreso durante la confessione – viene affidato a Christian Slater, un sacerdote in crisi di vocazione, alle prese con una giornalista con la quale è stato fidanzato prima di prendere i voti per dimostrare l'innocenza di un confratello, nonostante l'opposizione delle gerarchie ecclesiastiche che vorrebbero insabbiare la vicenda.

Al di là dell'affinità che lega questi tre titoli, è interessante notare quanto la parola “confessione” ricorra diffusamente nella storia del cinema, e anzi, più in generale, quanto questa abbia marcato molte fasi della storia letteraria e filosofica occidentale e cristiana, da Sant'Agostino a Rousseau. Rimanendo in ambito cinematografico, è facile incontrare sin dall'epoca del muto titoli che contengono questo termine. Se le prime



attestazioni risalgono al 1905, è tra la fine del primo decennio del secolo e l'inizio degli anni Venti che la confessione sembra diventare un piccolo topos cinematografico a livello internazionale con film quali l'italo-francese *La confessione per telefono* (1908) di Gaston Velle, l'italiano *Tragica confessione* di Ivo Illuminati (1914), *Confession* (1918) di Sydney Franklin, *The Confession* (1920) di Bertram Bracken, l'austro-magiaro *Frau Dorothy Bekenntniss* (1921) di Michael Kertész, il futuro Michael Curtiz di *Robin Hood* (Id., 1937) e *Casablanca* (Id., 1940). Ad oggi, la fortuna del motivo non sembra aver conosciuto particolari flessioni, considerando la notorietà acquisita da alcuni film che su questo fanno leva, ad esempio *Confession of a Dangerous Mind* (2002) di George Clooney.




Come il capolavoro hitchcockiano dimostra, comunque, la confessione possiede un'ampia gamma di sfumature e utilizzi – in chiesa, in tribunale, in un ufficio di polizia – che spesso vengono invece sbiaditi riduttivamente dai testi che di tale dispositivo si avvalgono. Al contrario, *The Confession* articola un processo che pone in una tensione proficua le due principali direttrici confessionali rispetto al campo del sapere e del potere, sfruttandone con abilità il potenziale visivo e narrativo. E dato che tale pratica occupa un posto molto particolare nella storia della cultura occidentale, la sua messa in scena è carica di elementi di interesse.

**La confessione come espediente narrativo**

La confessione costituisce da sempre uno dei principali espedienti narrativi, potendo far leva al massimo grado sulla dinamica segreto/verità e istituendo tutta una gradazione di scarti fra le competenze dei soggetti (personaggi e spettatori) coinvolti. Così, a seconda delle relazioni stabilite dal testo, si riescono ad ottenere gli elementi di base per la quasi totalità dei generi narrativi – dal thriller alla commedia romantica – e delle tipologie di risoluzione dell'intreccio. Ovviamente la confessione non è l'unico mezzo per costruire un percorso narrativo incentrato sul segreto, né per instaurare una discrepanza cognitiva tanto intradiegetica tra gli attori che extradiegetica con gli spettatori; tuttavia, il frequente ricorso a questa modalità indica una predilezione, almeno da parte di un certo tipo di cinema, per la risoluzione sul piano verbale dei meccanismi che regolano la suspense.

*The Confession* sfrutta appieno queste dinamiche, procedendo attraverso una fitta serie di campi e controcampi che scandiscono il confronto tra i due personaggi. Risulta però anche evidente la differenza che intercorre con il modello hitchockiano che sembra informare a monte la serie. Come Hitchcock

sintetizzò lucidamente nella celebre intervista con Truffaut, la differenza tra quanto da lui chiamato “il suspense” e la più comune sorpresa si situa nello squilibrio tra informazioni fornite dal testo e sapere spettatoriale: mentre nel primo caso la tensione è dettata dal gioco con le attese dello spettatore a partire da una parità cognitiva (gli elementi fondamentali sono dati tutti sin dal principio), nel secondo è l'irruzione improvvisa di qualcosa di imprevisto che “preme” però implicitamente sui bordi della narrazione a generare lo stato perenne di sospetto e inquietudine (lo spettatore non possiede cioè tutte le informazioni necessarie alla giusta collocazione delle singole componenti) [1]. Certo anche il maestro inglese fece ricorso all'effetto sorpresa in diverse occasioni e la scena della doccia in *Psycho* (1960) ne è sicuramente l'esempio più noto; ciò non toglie, invece, che in *I Confess* tutti i tasselli vengono esposti con chiarezza sin dalle prime battute.

Mirman opta dunque per una narrazione che procede a salti, concludendo ogni puntata con l'introduzione di un elemento nuovo che attende l'episodio successivo per una collocazione precisa, sino alla provvisoria risoluzione finale che, lungi dal chiudere in modo univoco la storia, lascia presagire una possibile prosecuzione delle vicende sul modello dell'action thriller. Fatto quasi paradossale quest'ultimo, dato che elide la componente d'azione per concentrarsi su quella speculativa, riuscendo tuttavia nell'intento di farne l'ossatura di un intreccio sostenuto e avvincente: se è ancora Hitchcock a profilarsi dietro questa scelta, sembra stavolta sia *Rope* (1948) a fungere da fonte d'ispirazione, anche in considerazione delle dinamiche tra tempo della storia e tempo del racconto.

La confessione come “tecnica del sé” [2] si caratterizza sostanzialmente per due imposizioni: da un lato l'obbligo della verità da parte del confessato, dall'altra l'obbligo del segreto da parte del confessore. Due discorsi speculari, dunque, che si orientano rispettivamente verso l'enunciazione completa e verso l'assenza di enunciazione. Questo si riflette ovviamente sul patto implicito che il testo istituisce con il suo spettatore: lo svolgimento delle vicende all'interno di un confessionale ci predispone alla rivelazione di una verità. In questo senso rientra allora in gioco il meccanismo regolatore della suspense: diluendo l'emersione di questa verità, l'esperienza spettatoriale si carica di un'attesa impaziente di una risoluzione. I flashback che intervallano la linea di sviluppo principale divengono dunque delle occasioni di supporto “testimoniale” alla confessione di

Sutherland, ma ancor più dei diversivi che distolgono l'attenzione e rallentano il raggiungimento di quello stato di appagamento e tranquillità dettato dalla rivelazione esaustiva di un determinato sapere che ancora non è posseduto. Anche a questo livello, l'azione vera e propria assume il ruolo di un inciso che disloca continuamente il centro focale, sancendo un netto ribaltamento di valori rispetto alle tipologie narrative tipiche dei generi entro i quali *The Confession* si inscrive. Il protagonista rimane un uomo d'azione – non potrebbe essere un killer altrimenti – eppure questa abilità passa quasi in secondo piano rispetto alla sua competenza retorica.

D'altro canto, la confessione di Sutherland perde progressivamente la propria centralità per divenire il pretesto di una seconda confessione, quella del prete, che costituisce il culmine del racconto. Attraverso un'inaspettata inversione di ruoli, confessore e confessato si scambiano di posizione,

congiungendo in un unico punto segreto e verità, giustificando pertanto questa tipologia discorsiva come impalcatura dell'intreccio (Capitolo 8). Ma questo colpo di scena apre anche uno scenario ulteriore, legato alla specificità della confessione come tecnica messa a punto dalla Chiesa Cattolica. Ed è qui che Mirman si discosta dai modelli proposti, dando vita ad un'operazione che è nei fatti decisamente singolare, almeno al di fuori dell'ambito italiano che per storia, cultura o vocazione ha già affrontato, con esiti spesso assai significativi, il dispositivo confessionale dal punto di vista della dimensione del potere [3].

**La confessione come relazione di potere**

Michel Foucault ha analizzato lungamente il ruolo avuto dalla pratica della confessione all'interno della costituzione di un soggetto docile nelle società occidentali, mostrando come la sua codificazione in ambito religioso presentasse una flessibilità tale da poter essere successivamente estesa a regimi molto diversi l'uno dall'altro, a partire da quelli medico e giudiziario sino a quello psicanalitico. In effetti, al fondo di tutte le considerazioni svolte in precedenza, la confessione rimane comunque un rituale discorsivo che dispiega una relazione di potere tra due soggetti con finalità e ruoli ben precisi: da una parte il confessore, che deve incitare alla produzione della verità ed ergersi a giudice vicario al termine del rituale, dall'altra il confessato, che deve cercare nella propria interiorità tale verità in precedenza sconosciuta e rimettersi alla misericordia divina riconoscendosi come peccatore [4].

*The Confession* mette in crisi questo quadro sommariamente delineato ribaltando i rapporti di forza sin dal principio: di fronte ad un uomo con una pistola, apparentemente disposto a tutto e senza scrupoli, il prete insicuro non può che assecondare la volontà del primo, cercando di procrastinare quanto più possibile l'omicidio minacciato e al limite redimere il peccatore. Ma la coercizione non è di per sé un elemento che scalfisce la

confessione in quanto dispositivo: nonostante la sua fede tiepida, infatti, il sacerdote guadagna terreno sul suo interlocutore puntata dopo puntata, sino al Capitolo 5, dove i rapporti si mettono in una posizione di sostanziale equilibrio. E proprio qui, a metà della serie, si apre una faglia che affronta la questione del potere in termini espliciti.

Sino a che il dialogo fra i due personaggi si configura come una disputa filosofica sull'inevitabilità del male e sul libero arbitrio, il killer ha gioco abbastanza facile nel sopravanzare dialetticamente il prete. Ma quando quest'ultimo sfodera le armi della ricerca di una verità interiore attraverso la sottile esortazione all'emersione del rimosso, i rapporti si invertono, ristabilendo la normalità attesa. Il punto di equilibrio raggiunto è però più fragile del

previsto e le tecniche del confessore presto gli si ritorcono contro. L'inevitabile presenza del male nell'animo umano, che questi in precedenza aveva ricondotto al tema del peccato originale, quasi svuotandolo di ogni connotazione tangibile o esperibile (Capitolo 3), riaffiora dal suo passato già oggetto di una comparsa fugace nel corso della conversazione (Capitolo 4): la verità nascosta prende forma improvvisamente attraverso un flashback

all'apparenza condiviso ma nei fatti inassegnabile con precisione, nel quale l'origine dei due destini individuali trova finalmente una collocazione (Capitolo 9).

I simboli giocano un ruolo di primo piano lungo questa direttrice. Così, la pistola e il collare sacerdotale divengono espressioni dei poteri rispettivi, la cui contrapposizione è proprio quella che origina la seconda parte della serie, come evidenziato già dal montaggio alternato della sigla iniziale; ma anche il rosario che Sutherland raccoglie dalle mani della prima vittima mostrata (Capitolo 1), che agisce, almeno parzialmente, come elemento che attiva la necessità di un approfondimento sulla propria condotta; per finire con il marchio che il sicario reca iscritto sulla pelle, la prova tangibile della consanguineità tra i due personaggi, che non può non rimandare alla lunghissima tradizione della testimonianza incarnata, da Cristo a Primo Levi. Vittima e carnefice si scambiano a questo punto di posizione in modo definitivo, ponendo fine all'incertezza che legava passato, presente e futuro tramite il segreto: l'emersione della verità proietta in avanti la vicenda e chiude la ricostruzione memoriale, facendo del futuro la sola dimensione incognita.

L'aspetto più significativo di questa continua oscillazione tra rapporti di forza è la loro sovrapposizione con la costruzione degli sguardi. La confessione si caratterizza di principio come dispositivo che predispone una dimensione scopica ben precisa dettata dell'ortogonalità tra le direttrici degli sguardi dei due attori: il confessato guarda il confessore, che a sua volta guarda la tenda di fronte a sé. Ovviamente, questo schema può essere infranto tramite diverse operazioni, ma almeno come configurazione di base il confessionale traduce tale prescrizione nella sua architettura.

In *The Confession* la struttura scopica prende forma inizialmente come impossibilità di incontro a causa della simmetria delle posizioni dei due attori, entrambi nella postura propria del confessore; a parte qualche occhiata fugace di Sutherland verso

Hurt, infatti, la fase iniziale si caratterizza per un equilibrio infranto solo alla fine del Capitolo 1 con la confessione di un omicidio commesso la sera precedente, che obbliga il prete a una torsione di novanta gradi verso il killer, assumendo di fatto un ruolo subordinato: fatto abbastanza paradossale, dato che comunque è sempre il secondo a confessare le proprie azioni, senza riuscire a scalfire la reticenza del primo ad esternare il proprio vissuto, come visto in precedenza.

La configurazione qui proposta non è ovviamente rigida né univoca, anche perché messa a sua volta in discussione dai tentativi del prete di riequilibrare le sorti del confronto; tuttavia, sembra in grado di mantenere una certa coerenza sino all'episodio centrale, dove però il ristabilimento dei ruoli previsti non si traduce tanto in un'inversione posturale quanto in un cambiamento di intensità: il confessore incalza il confessato incitandolo alla produzione della verità su se stesso e lo può fare, al di là della mutata strategia retorica, attraverso la fissità dei suoi occhi, che Sutherland tenta ora di rifuggire dopo averli cercati con insistenza in precedenza. Salvo questa breve parentesi, Hurt non riesce comunque a prendere pienamente il controllo delle operazioni: questa pariteticità si traduce così in un incontro di sguardi analogamente a quel confronto di simboli già menzionato (Capitolo 5).

Ma l'emersione del segreto più oscuro del prete – il suo passato di padre e marito violento, responsabile della morte della moglie e dell'abbandono del figlio, quest'ultimo abusato successivamente anche dalle famiglie adottive alle quali venne affidato (Capitolo 9) – sancisce la sua sconfitta, ribaltando la relazione di potere. La configurazione scopica caratterizzante la prima parte viene non solo invertita, ma intensificata progressivamente, dapprima tramite l'insistenza dello sguardo del killer sul prete in lacrime, poi tramite l'adozione della posizione canonica del confessato, rivolto cioè direttamente verso il confessore, infine tramite l'apertura della grata divisoria tra i due spazi per poter puntare la pistola direttamente sul padre ritrovato (Capitolo 10).

Il rispetto del dispositivo formale si unisce dunque con l'inversione delle sue finalità e modalità di svolgimento: una verità atroce che si presenta come non traumatica – gli omicidi del killer – diviene il pretesto per la produzione di altra verità altrettanto tremenda, questa volta però rimasta segreta e "inconfessabile", da parte di colui che è deputato a svolgere il ruolo di giudice e non di imputato. Alla fine della narrazione, i due aspetti della confessione trovano così la loro unione, giustificando a livello profondo la tematizzazione di tale

pratica come dispositivo discorsivo.

**Conclusioni**

Come provato a delineare, *The Confession* raccoglie molteplici spunti già oggetto di messa in scena per riconfigurarli all'interno di una cornice decisamente insolita, data la lunghezza complessiva, e capace tuttavia di preservare un'omogeneità stilistica e strutturale che sfrutta in modo abile la breve durata dei singoli episodi. Ad esempio, la questione del meritarsi la morte e la punizione individuale dei crimini altrui, una delle linee portanti di molta narrazione americana che diventa paradigmatica nel caso di *Dexter* (2006-2013) ovviamente, ma che informa ugualmente diversi film come tendenza più generale della società americana a riporre fiducia nel singolo più che nelle istituzioni; qui però tale dialettica ritrova echi della matrice escatologica dalla quale discende, la necessità cioè della rivelazione del male per la manifestazione finale del bene (Capitoli 4 e 5) [5].

Oltre alla sua tematizzazione attraverso il dialogo fra i due personaggi, è la linea di sviluppo parallela tracciata dai flashback a mettere in risalto tale questione in alcune sue diverse sfaccettature. Nella materializzazione dei ricordi si crea così un percorso che entra in profonda risonanza con l'evoluzione della conversazione, costruendo progressivamente un'incertezza morale che viene però sovvertita con la svolta finale: da un omicidio su commissione per una questione di soldi con il quale si aprono le vicende (Capitolo 1), si passa attraverso un omicidio malavitoso a causa del classico motivo del tradimento (Capitoli 3 e 4), un omicidio evitato per ragioni personali che lasciano affiorare la compassione del killer (Capitoli 5 e 6), a un omicidio per la "giusta causa" di una truffa a risparmiatori incolpevoli (Capitolo 7), per finire con un omicidio (colposo?) abietto di una madre di fronte ad un figlio (Capitolo 9): la ciclicità delineata pone sostanzialmente nella stessa posizione confessore e confessato, sicario e prete, attraverso l'espediente della condivisione di un ricordo comune, facendo ancora una volta del punto di vista la chiave di ancoraggio degli sviluppi del testo.

Se certamente l'intreccio – a livello strettamente narrativo – non si caratterizza sempre per una spiccata originalità, il ritmo serrato imposto dal formato prescelto e la libertà di non dover rispettare necessariamente una tempistica predeterminata permettono tuttavia alla serie di procedere su velocità diverse in modo da evitare forzature o dilatazioni. E grazie al calibro delle professionalità coinvolte, infine, la qualità del risultato complessivo non si discosta da produzioni analoghe ideate per la televisione o addirittura per il cinema, contribuendo alla riduzione delle distanze tra dispositivi di rappresentazione diversi e obbligandoci a ripensare la questione del medium sempre più in un'ottica discorsiva, lontana da ogni ontologia [6].

**Note**

[1] Si veda il celebre François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, il Saggiatore, Milano, 2006, pp.60-61; una bella riflessione su questo punto si trova in Francesco Zucconi, *La*

*sopravvivenza delle immagini al cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Mimesis, Milano, 2013, pp.117-137.

[2] Sulle tecniche o tecnologie del sé, il riferimento è ovviamente Michel Foucault (un seminario con), *Tecnologie del sé*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.

[3] Al di là delle innumerevoli ricorrenze, meritano una segnalazione particolare *Todo Modo* (1976) di Elio Petri e *Il Divo. La spettacolare vita di Giulio Andreotti* (2008) di Paolo Sorrentino, che fanno della confessione come pratica religiosa uno dei momenti centrali all'interno del percorso narrativo.

[4] Una delle prime e più conosciute codificazioni della pratica confessionale si trova in Michel Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Milano, Feltrinelli, 2001.

[5] Tra le numerose pubblicazioni recenti che hanno affrontato tale questione, si veda Massimo Cacciari, *Il potere che frena*, Adelphi, Milano, 2013.

[6] Su questo punto, si veda Rosalind Krauss, *Cinque saggi sull'arte d'oggi*, Mondadori, Milano, 2004, in particolare il saggio “Reinventare il medium”.

**Bibliografia**


Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli 2006.

Massimo Cacciari, *Il potere che frena*, Adelphi, Milano 2013.

Michael Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Feltrinelli, Milano, 1976.

Michael Foucault (un seminario con), *Tecnologie del sé*, Bollati Boringhieri, Torino, 1995.

Algirdas J. Greimas, *Del Senso 2*, Bompiani, Milano, 1984.

Rosalind Krauss, *Cinque saggi sull'arte d'oggi*, Mondadori, Milano, 2004.

François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, il Saggiatore, Milano, 2006.

Francesco Zucconi, *La sopravvivenza delle immagini al cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Mimesis, Milano, 2013.

di Chiara Checcaglini

# TOP OF THE LAKE

## SCHEDA TECNICA

**Titolo originale** ***Top of the Lake***

**Anno** 2013 (NZ, AU, UK, USA)

**Stagioni** 1 (7 episodi) Terminata

**Network** Sundance Channel

**Creatori** Jane Campion, Gerard Lee

**Cast principale**

Elisabeth Moss è Robin Griffin

Thomas M. Wright è Johnno Mitcham

Peter Mullan è Matt Mitcham

David Wenham è Al Parker

Holly Hunter è GJ

Robyn Nevin è Jude

Jacqueline Joe è Tui Mitcham

**Trama**

Tui, 12 anni, si immerge fino alla gola in un minaccioso lago, nel paesaggio imponente e livido di una landa sperduta della Nuova Zelanda. Robin è tornata in quella stessa zona a far visita alla madre malata: i destini delle due ragazze si incrociano, allorché Tui viene scoperta incinta e Robin chiamata ad indagare sul caso in qualità di detective esperta di violenze sessuali e abusi su minori. Nel cupo microcosmo di Laketop, paralizzato da una mentalità retrograda e sessista, primeggia la famiglia Mitcham, il cui capostipite, Matt, sembra avere in pugno tutto il paese. Proprio sull'inquietante famiglia allargata cadranno i primi sospetti, essendo Tui figlia di Matt. Intanto un gruppo di donne si riunisce intorno alla strana guru GJ, nutrendosi delle sue enigmatiche osservazioni sull'esistenza.

**Un paradiso di un certo genere**

*Top of the Lake* attesta la sua peculiarità di prodotto autenticamente cine-televisivo debuttando al Sundance Film Festival nel 2013, prima di essere messa in onda su Sundance Channel nel marzo dello stesso anno. Costituita da una sola stagione di sette episodi è considerata una lunga miniserie più che una serie drama. *Top of the Lake* rientra nel genere crime, ma usa l'espediente della detection per esplorare la piccola comunità chiusa e isolata della fittizia Laketop, segnata al suo interno da un ordinamento sociale semi-selvaggio basato su forme di potere patriarcale tutt'altro che esenti dal ricorso all'atto violento e all'abuso.

Creata e scritta da Jane Campion assieme a Gerard Lee, diretta dalla regista neozelandese e da Garth Davis [1], la serie contiene

l'impronta riconoscibile della sua ideatrice. In un'intervista Jane Campion ha dichiarato: "Television is the new frontier. Film is conservative. I'm sick of it" [2]; la cineasta aveva già avuto a che fare con il piccolo schermo nel 1990, quando diresse la miniserie in tre episodi *Un angelo alla mia tavola* (*An Angel at My Table*, 1990), sulla poetessa Janet Frame e la sua terribile storia di schizofrenia e diagnosi sbagliate, trasmessa alla tv neozelandese ma presentata poi in diversi festival (a Venezia vinse il Premio Speciale della Giuria). Curiosamente, è durante la lavorazione di un altro film biografico che interessa donne e scrittura, *Bright Star* (2009), che Campion comincia a pensare a *Top of the Lake*. Mentre gira il film su Fanny Brawne e la sua storia d'amore con John Keats, Campion pensa ad un racconto crime/mystery ambientato nell'impenetrabile natura neozelandese, che contenga l'idea chiave di "paradiso" virata in termini molto terreni [3]: una crime story imperniata sulle donne (una donna detective, una ragazzina al centro del caso) in un contorno ostile e che lambisca il concetto di paradiso, che a Campion interessa nelle sue declinazioni metaforiche, ovvero in relazione, per contrasto, alla sofferenza, alle difficoltà, ai disagi del vivere. Tralasciando dunque il paradiso come altrove (religioso o laico, come sogno di pace interiore) Campion preferisce definirlo molto concretamente come un luogo dove riprendere fiato, riposarsi dalla vita, riflettere su se stessi, essere lasciati (lasciate, soprattutto) in pace.

*I would say that the dream of paradise, a place on Earth where things are simpler and somehow you're away from all the*

*complications of life, is also a very enduring dream that is so powerful for the whole world* [4].

Non ricorrono a sottili simbologie Campion e Lee: Paradise è il nome del pezzo di terra che nella serie verrà acquistato e occupato dalle donne perdute e in cerca di pacificazione al seguito di GJ. Nella serie Paradise è un terreno che appartiene a Matt Mitcham, il padre-padrone di Laketop, che si eleggerà ad antagonista della comune in container (ovviamente apostrofando le donne con un campionario di epiteti sessisti) [5]. Minutissima e con capelli lunghi e argentati (proprio come Jane Campion), i lineamenti induriti, la GJ di Holly Hunter è l'imperscrutabile guida spirituale di questo gruppo di donne, il cui ruolo nella serie è piuttosto atipico: defilate, eppure costantemente presenti, non intervengono nella vicenda se non come ombreggiatura di contorno, all'occorrenza utili a delineare aspetti del plot principale (la breve relazione di Anita con Matt Mitcham, o la questione immobiliare), ma anche luogo di alleggerimento ironico e autoironico sulle espressioni più superficiali di certe istanze femministe. A proposito di Paradise, scrive Ilaria Feole in una recensione della miniserie:

*Un coro greco tragicomico, che accoglie e amplifica un catalogo di drammi sessisti ora strazianti ora risibili: madri negate, ninfomani per disperazione, donne che non sanno vivere se non in funzione degli uomini […] Un fil rouge di femminismo e critica alle sue più becere emanazioni* [6].

Senza dubbio alcuni degli atteggiamenti e delle issues delle donne di Paradise fanno sorridere (su tutti il racconto della relazione di codipendenza tra Anita e il suo scimpanzé), così come è spiazzante constatare che GJ si limita, per la maggior parte del tempo, a rimanere seduta a fumare in silenzio, ignorando le compagne rigorosamente sedute lungo le pareti del suo container in attesa di una sua parola, e per il resto impegnate in una propria quotidianità di meditazione e incombenze domestiche riadattate all'occasione. Tuttavia ad essere significativo è l'atto stesso di esserci, di posizionarsi come alternativa in una comunità maschilista come Laketop: queste donne sono accomunate dall'essere – per età o condizione psicologica - emarginate, succubi, incomprese, e di averne preso

in qualche modo consapevolezza. Matt Mitcham reagisce in modo prevedibilmente violento e aggressivo nei loro confronti, soprattutto perché si trova spiazzato di fronte a una tale diretta ostentazione del proprio essere, del proprio corpo, della constatazione dei propri guai, fallimenti e fragilità. Nel corso degli episodi il ruolo di Paradise si farà sempre più importante: pur rimanendo uno spazio a sé, lentamente si popolerà di un numero sempre maggiore di ospiti, e tutti i protagonisti, Matt Mitcham compreso, si troveranno a fare tappa al cospetto di GJ.

**“Fuck off, you alpha ass!” Usi e abusi del potere maschile a Laketop**

Il cinema di Jane Campion si è sempre distinto per la rappresentazione della varie forme di sottomissione culturale cui le donne di tutte le epoche sono state e sono sottoposte. La regista ha perseguito questo obiettivo attraverso storie che mettono in scena situazioni di disagio e di abuso più o meno estreme, senza mai ricorrere a filtri edulcoranti: fin dal suo primo controverso lungometraggio, *Sweetie* (1989), passando per il tema della schizofrenia in *Un angelo alla mia tavola* fino alle incursioni nel thriller e nella sessualità femminile di *In the Cut* (2003). Nei film di Jane Campion l’esplorazione del disagio o di situazioni personali non ordinarie va dall’esposizione nuda e cruda di comportamenti disfunzionali e della loro controparte psicologica alla rappresentazione di diversità fisiche o mentali, sempre in relazione all’esposizione di un contesto sociale/

familiare che perlopiù costringe e ingabbia: le protagoniste femminili sono così spinte nel peggiore dei casi a soffocare se stesse, nel migliore a cercare una via d’uscita nell’espressione creativa. La personalità, lo “stare al mondo” delle protagoniste femminili sono dunque strettamente connessi, per non dire determinati, dal contesto circostante. *Top of the Lake* non fa eccezione: le protagoniste femminili e le altre donne della serie, ma in generale tutti i personaggi stigmatizzati come deboli, diversi o emarginati, vanno a formare un ritratto composito di una condizione di svantaggio che si scontra con la normatività sessista di Laketop.

La comune di Paradise, è, appunto, solo una parte dello sfondo delle vicende raccontate nella serie. In primo piano c’è la scoperta di una gravidanza troppo precoce, che certamente è frutto di un abuso, e una successiva scomparsa, forse un rapimento: la vittima è Tui, la persona che si farà carico di

scoprire la verità è la detective Robin Griffin. È Robin la protagonista di cui siamo portati a condividere il punto di vista: interpretata con intensità da Elisabeth Moss, nel suo primo ruolo importante dopo la Peggy Olson di *Mad Men,* Robin è una giovane detective che vive nella grande città (Sydney) ma che è costretta da circostanze tragiche (la malattia della madre) a tornare momentaneamente al luogo d'origine. La gravidanza di Tui, l'incontro con la ragazzina e la sua successiva sparizione la convincono (o meglio la obbligano moralmente) a fermarsi più a lungo, finché il venire allo scoperto di un passato traumatico non rende evidente che c'è più di un motivo che, inconsciamente, trattiene lì Robin.

L'arrivo di Robin a Laketop è contemporaneo a quello delle donne di Paradise: insieme costituiranno il doppio mezzo per scalfire lo stato delle cose a Laketop. Alla stazione di polizia Robin si scontra con un muro di indifferenza e passività direttamente collegate alla sottostima delle sue capacità e della gravità del caso stesso. Nel secondo episodio, mentre Robin illustra la strategia per ritrovare Tui, i poliziotti suoi sottoposti rispondono insofferenti, protestando per il troppo lavoro in vista e minando la sua autorità: oltretutto è già chiaro come i sospetti puntino nella direzione di Matt Mitcham, da tutti temuto. Molte linee di dialogo dei personaggi maschili vanno nella direzione di victim-blaming e slut-shaming [7] e tradiscono il radicamento della rape culture [8] nella comunità. Quando apprende della gravidanza della figlia, Matt sentenzia "she's a slut – like her dad was a slut"; in una delle scene più esplicite nel descrivere il tipo di dinamica uomo/donna comune a Laketop, Robin è al pub da sola, gioca a freccette e beve la sua birra. Intorno a lei un gruppo di avventori abituali, balordi ma anche ordinari lavoratori. Così si rivolgono a Robin e si riferiscono al caso di Tui: "Are you a feminist? […] Are you a lesbian? Nobody likes a feminist, except a lesbian"; "Hey, what does it mean when a girl goes around town in tiny shorts? It means she's hot" - "Or a slut!". Nessun confine tra battuta e molestia sessuale: in un contesto simile risulterà credibile il perpetrarsi dei terrificanti crimini che saranno scoperti alla fine della serie. Robin infilzerà con una freccetta uno dei commentatori in giacca e cravatta.

*Top of the Lake* utilizza i personaggi come mappatura di ruoli e rapporti sociali, punti fermi di un invisibile schema di gerarchie e legami amicali e familiari i cui nodi sono esclusivamente gli uomini di Laketop. Nessun figlio è situato in famiglie normali: i genitori sono assenti, le persone che hanno bisogno di lavorare sono costrette

a sottostare ai traffici di Matt Mitcham. Se Matt Mitcham è la figura che più apertamente concentra su di sé aberrazione e devianza, follia e violenza, non meno desolante è il polo di potere istituzionale, rappresentato dal capo della polizia Al Parker (David Wenham): dietro l'aspetto rassicurante il detective cela una mentalità reazionaria e metodi discutibili. Gradualmente emergeranno sfumature sempre più inquietanti e violente della sua personalità: gli schiaffi a Jamie durante l'interrogatorio nel quinto episodio, le allusioni a Robin, dal "vuoi sposarmi" fatto passare per una proposta pragmatica da una persona sola ad un'altra, all'orrendo "hai mai provato uomini più vecchi?" del sesto episodio. Se è vero che Campion "non ha mai nascosto una sua predilezione […] per il fastidioso e lo sconveniente, quello 'di cui in genere non si parla'" [9], in *Top of the Lake* i parametri dell'ordinarietà saltano completamente, e il gesto folle, il comportamento ripugnante sono la norma che definisce la wildness morale e ambientale di Laketop.

**Come la natura selvaggia**

La Laketop inventata da Campion e Lee condivide con altre celebri e perturbanti cittadine seriali (dalla seminale *Twin Peaks* ai recenti *The Killing* e *Les Revenants*) l'isolamento dalle grandi arterie urbanistiche, la prossimità a minacciose e imperscrutabili aree naturali, la presenza di una comunità chiusa regolata da proprie relazioni orizzontali e verticali. A differenza che nelle serie citate, in *Top of the Lake* al centro della rappresentazione non è tanto l'emersione di un'oscurità perversa nascosta sotto l'ordinarietà, né la dissonanza tra un'apparenza ipocrita e un'essenza marcia. Laketop è un luogo impervio sia geograficamente che umanamente, abitato da persone ruvide e brutali e sospeso in un clima cupo e primitivo, reso magnificamente materiale dalla fotografia e dallo stile visivo della serie. Alle imponenti ed estreme manifestazioni naturali – il lago, la montagna, il bush neozelandese – corrispondono le altrettanto estreme caratterizzazioni degli abitanti di Laketop, privi

di sfumature e aperture mentali, suddivisi in base alla detenzione di qualche tipo di potere. Il paesaggio neozelandese è palesemente personaggio al pari degli altri attori, e porta con sé il peso di culture ancestrali [10]. Ne è eco il frequente ricorso a campi lunghi e lunghissimi in cui far perdere le minuscole figure umane, e contemporaneamente l'uso di primi piani mobili e saturi di oggetti, trasparenze, sovrapposizioni. Spesso l'accostamento tra artefatti e natura selvaggia crea uno stridore che riecheggia la sensazione di devianza che aleggia su Laketop, il sentore che qualcosa non quadra, che gli inquirenti – e con loro noi spettatori - manchino sempre il punto. Le diverse abitazioni raffigurano differenti versioni del rapporto tra interno ed esterno, tra comodità e inospitalità. Vediamo case moderne, strutturate in grandi vetrate che connettono il dentro e il fuori: quella quasi sospesa della madre di Robin, quella modernissima e glaciale di Al. Quella di Robin, o meglio, di suo padre, è invece immersa nel bush; quella dei Mitcham ha una innaturale forma appuntita: tutto nella sua proprietà esprime inospitalità, diniego e intolleranza.

La stanzialità, intesa come appartenenza ad un luogo e a un sistema sociale immutato e immutabile, è in ogni caso connotata negativamente. Robin, Tui, Johnno si spostano, si isolano, si immergono nella natura. Robin prende possesso della casa di suo padre, lontano dalla madre e dalla sua malattia; Johnno vive in una tenda da campeggio nel bosco, vicino alla casa di Robin, apparentemente da prima che lei ci si trasferisca: la tenda - e Johnno stesso - diventeranno poi il vero rifugio di Robin, commistione di esperienze passate e presenti che si distaccano da tutto il resto che li circonda; a Paradise si vive in container trasportati lì in elicottero; Tui infine troverà rifugio in un luogo quasi inaccessibile, diviso dal bosco da un confine d'acqua.

Il lago al centro del panorama di Laketop è un'entità misteriosa e pericolosa, ma al tempo stesso rassicurante nella sua ineluttabilità. Un lago dalle origini leggendarie, come racconta Johnno nel secondo episodio: la leggenda maori vuole che sul fondale continui a battere il cuore del demone Tipua, sconfitto da un guerriero accorso a salvare una fanciulla, provocando i continui, repentini e fatali innalzamenti e abbassamenti del livello dell'acqua.

Johnno Mitcham, il terzo figlio maschio adulto di Matt, è molto diverso dagli altri due, che svolgono il ruolo di scagnozzi e guardie del corpo del padre. Come Robin, ha passato un lungo periodo lontano da Laketop e ha sperimentato un passato traumatizzante (rinchiuso per possesso di droga in un'invivibile

prigione thailandese), e come lei ora è tornato a casa. Sarà l'interesse amoroso di Robin, oltre all'unico alleato, e assumerà nei suoi confronti il ruolo di supporto emotivo e pratico, e di guida nell'impervio e misterioso territorio di Laketop, di cui conosce sia le dinamiche sociali che i reconditi segreti della natura.

L'evocazione del senso di pericolo e paura è lasciato al silenzio, all'imponenza della natura abbracciata dai campi lunghi, a nebbie e fumi che in molte inquadrature saturano il quadro lasciando che si intravedano indecidibili ombre e silhouette accennate. Come succedeva ad Ada in *Lezioni di piano* (*The Piano*, 1993), l'essere inghiottite dall'acqua si può configurare come una ricerca del proprio elemento laddove quello "naturale" si rivela inospitale, inadatto, respingente: da una terra che abusa e traumatizza all'acqua che accoglie nell'abbandono. Il desiderio dell'immersione finale è tuttavia una scelta definitiva che conduce all'autoannullamento, alla morte. Anche Robin si trova ad un certo punto a desiderare le acque scure del lago, il loro potere obliante e definitivo perché non riesce a sopportare verità sempre più agghiaccianti. Per Ada e Robin l'istinto di sopravvivenza ha la meglio; per Tui è l'intervento fortuito dell'insegnante a impedire di completare il proposito. Tui decide di fuggire dopo aver ascoltato la conversazione tra Al e il padre Matt, che discute di aborto e di colpe come se Tui fosse una sua proprietà. Dopo aver puntato il fucile contro il padre, Tui si avventura con un cavallo, un fucile, un cane - che però farà ritorno da Matt: "they said she was too aggressive, so I taught her some manners and give it to Tui", "but Tui is not here" risponde Robin, secondo episodio -, come un cowboy o un eroe solitario di altri tempi. La prima tappa è Paradise, dove GJ le parla schiettamente di ciò che accadrà al suo corpo. In molti momenti GJ farà riferimento alla "tremenda intelligenza del corpo" come potentissima risorsa, capace di adattarsi a sopportare le peggiori sofferenze e poi recuperare, guarire: imparare dal potere rigenerativo del corpo, lasciando perdere inutili sofferenze mentali, lasciando stare il pensiero, la paura, l'ansia, concentrandosi sull'unico sentimento produttivo, ovvero la rabbia

Col passare degli episodi le corrispondenze tra Robin e Tui si manifestano in modo sempre più chiaro. Entrambe si allontanano dai propri diversissimi nuclei familiari addentrandosi nell'elemento più "selvaggio", commisurato al punto di partenza di ognuna: per Robin, da una casa avvolta nel dolore ma luminosa ed

accogliente, significa rientrare nel vuoto lasciato dalla morte del padre; per Tui significa immergersi e disperdersi nel cuore della natura, sapendo di poter sopravvivere. La natura sembra l'unica entità in grado di proteggerla: ritroviamo Tui nei boschi alla fine del quinto episodio. Il momento del parto e lo scontro finale con Matt sono scene di estrema potenza, che costituiscono una presa di posizione finale più significativa del finale stesso: in quei momenti Tui è una sorta di emanazione della natura stessa, e soprattutto, una forza puramente istintiva e inarrestabile.

**Devianze reiterate**

Essendo una serie di un'unica stagione, con un percorso autoconclusivo, *Top of the Lake* può permettersi di giocare sulle aspettative dello spettatore, prendendosi tutto il tempo per disporre deviazioni significative e soffermarsi su dettagli simbolici, o ricorrendo a improvvise accelerazioni diegetiche e repentini cambiamenti di prospettiva.

Dopo il primo episodio, la ricerca legittima di Robin è subito rallentata dall'ignavia della polizia locale, e minata in autorità dalla giustizia-fai-da-te di Matt, che nonostante sia il principale sospettato, dopo la scomparsa di Tui mette su una "task force" privata chiamando a raccolta tutti i componenti del suo clan e coinvolgendoli in una ricerca a tappeto parallela a quella della polizia. Gli episodi 4, 5 e 6 sono dedicati ad osservare l'effetto delle novità sulla comunità, le domande senza risposta, la rinegoziazione di rapporti sopiti, segreti, rimossi. Dei tre episodi, quello più importante e spiazzante è il quarto, in cui si scopre in modo diretto e brutale il passato di Robin. Jane Campion sceglie di darne conto in una sequenza dove la parola prevale sull'immagine, e la lentezza sullo shock: Al ha invitato a cena Robin, ma quello che inizia come un dialogo tra colleghi (ma sarebbe più corretto definirlo una vera e propria paternale) mosso da un'estemporanea preoccupazione, si piega in una direzione ricca di echi inquietanti, nonostante l'apparente calma con cui si snoda. Robin rivela qualcosa che il suo interlocutore già sa: uno stupro di gruppo da lei subito a quindici anni e subito declassato a una marachella tra adolescenti sepolta dal tempo (e da qualche meritata bastonata); una gravidanza e una figlia nata da quello stupro, che non sa e non deve sapere chi è la sua vera madre e le circostanze della sua nascita. Il quarto episodio è fondamentale perché istituisce, attraverso lo scavo nel suo passato e nella sua

vita, una crisi profonda, che porta Robin a definirsi per negazione delle caratteristiche che l'hanno fin qui descritta: "I'm not a detective and I'm not engaged". Poco dopo si verrà a sapere che lo stupro è avvenuto dopo il ballo della scuola, al quale Robin era accompagnata da Johnno. I sensi di colpa di Johnno per non essere riuscito a intervenire riemergeranno insostenibili: anche Johnno è dunque coinvolto nella brutalità vischiosa e senza scampo di Laketop. Il tutt'altro che metaforico inferno subito da Johnno in Thailandia diventa dunque una sorta di ammenda: la confessione non allontana i due ma cementa la loro unione.

Intanto l'indagine si ingolfa di fronte all'impossibilità di trovare Tui e al pensiero di una sua sempre più improbabile sopravvivenza nel freddo che avanza. L'incertezza sulla sorte di Tui prende forma nel senso di impotenza di Robin, che collassa nella crisi che connette passato e presente ed esplica il forte legame con Tui. Quel "fucking right to innocence" che è tutto ciò che Robin ha da dare alla figlia mai conosciuta, tenendosi in disparte e mantenendola al di fuori dalla verità, è lo stesso diritto che è stato precocemente portato via con la forza a Tui e a lei. Un tipo di prevaricazione che si moltiplica e si ripete nel tempo, senza possibilità di interrompersi, nell'abitudine all'impunità.

Campion e Lee suggeriscono che comportamenti violenti e devianze si perpetrano inevitabilmente di genitore in figlio, nutrendosi dell'ignoranza e delle gratificazioni del branco: ogni essere umano è frutto di una concatenazione di cause ed effetti. Matt è così legato al terreno di Paradise perché vi è sepolta la madre: una madre violenta che resta anche dopo la morte una

presenza influente e prevaricatrice sul figlio. Così la follia di Matt trova una spiegazione negli abusi subiti da parte della madre, e a sua volta la condotta discutibile di lui è mezzo di diffusione di disagio e sofferenza. Non solo Tui è costretta a vivere come in una sorta di campo d'addestramento alla brutalità della vita, ma viene ventilato il sospetto che Robin e Johnno siano fratelli perché la madre di Robin ebbe una storia con Matt appena trasferitasi a Laketop. L'eventualità si rivela per fortuna infondata, ma contribuisce a delineare un quadro desolante che non risparmia nessuno, e in cui ogni errore del passato si tramanda per generazioni.

**Nessuno/non uno**

Nel secondo episodio Al introduce Robin al bar gestito da alcuni ragazzi del paese: il locale è parte di un progetto di recupero per

ragazzini che manifestano disagi di vario tipo, che vengono così educati e instradati verso il settore turistico-alberghiero da una non meglio precisata impresa locale cittadina. Tui ha partecipato al progetto, insieme a molti altri ragazzi suoi amici.

Mentre non c'è, Tui è continuamente evocata dalle immagini. Sulla parete vuota del salotto di casa Robin appende un'unica minuscola foto di Tui: versione tragicamente spoglia delle mappature di indizi, foto e collegamenti dell'abile detective seriale (più o meno ossessivo, più o meno solo con le sue convinzioni: dal muro del soggiorno di Carrie Mathison in *Homeland* alla parete di un anonimo garage di Rust in *True Detective*), l'unico elemento fisico che ha Robin all'inizio è quell'ambiguo "no one" - nessuno o "non uno" - che Tui ha scritto durante il muto interrogatorio come risposta alla sua domanda: "who is the man who did this to you, Tui?". Proprio evocando per contrasto le pareti indiziarie di tanti detective, quel muro spoglio significa la solitudine di Robin davanti al caso, la necessità di non fidarsi di nessuno (che avrà le sue tragiche conferme nel finale), ma anche l'impossibilità di capire senza immergersi più profondamente nell'oscurità dell'universo di Laketop.

Via via si dispiega un lento accumularsi di tracce di qualcosa di terribile, che tuttavia fatica a prendere forma: oltre alla foto, Tui ricompare nei video a casa di Zanic, il pedofilo, primo e più facile capro espiatorio, che muore in quella che è evidentemente la messa in scena di un suicidio. Le prove che Tui è ancora viva saranno invece gli scatti fortuitamente ritrovati nel telefonino che due balordi voyeur usano per riprendere Johnno e Robin nel bosco. Anche le foto trovate nel computer di Bob Platt sono un indizio tanto inquietante quanto indecidibile.

Sebbene abbia alla fine l'intuizione che porterà alla scoperta dei colpevoli, Robin non è una detective col dono dell'intuito geniale: è mossa da affezione e umanità, e l'emotività che la caratterizza non è un freno bensì una spinta per l'azione. Anziché giungere alla risoluzione del caso come un rompicapo, *Top of the Lake* mette in scena una detection piena di inciampi, giri a vuoto, frustrazioni, che si scontra costantemente con le condizioni ambientali e umane di contorno. Per gran parte del tempo Robin e Johnno guardano dalla parte sbagliata, non riuscendo a mettere a fuoco che Laketop è una città di figli senza padri e madri. L'opposizione tra figure prevaricatrici e prevaricate è su più fronti: gli uomini da un lato, le donne dall'altro; gli adulti da un lato, gli adolescenti dall'altro. Nel contesto contrassegnato da

estremizzazioni – del paesaggio come del comportamento umano – le forme più riconoscibili di aggressività e disumanità catalizzano i sospetti; ma la soluzione sarà da cercare nella direzione degli insospettabili. La scoperta dei colpevoli è tanto improvvisa quanto immediatamente certa: il seminterrato di casa del detective Al Parker è una stanza degli orrori in cui lui e altri rispettabili uomini del villaggio drogano i ragazzini, ne abusano e li riprendono. Il finale non è particolarmente originale, e attraverso l'esposizione della perpetrazione di crimini così intollerabili si ovvìa alla necessità di approfondire le motivazioni e la personalità del colpevole, ma in fondo non è questo che interessa agli autori. Come per molte altre serie che esplorano i meandri dell'aberrazione umana (l'ultima in ordine di tempo a condividere certe tematiche è *True Detective* [11]), è evidente che l'interesse nella scoperta della verità è secondario, mentre è il percorso per arrivarvi a costituire lo strumento di elezione per esplorare la degenerazione.

Al livello più manifesto, la conclusione della vicenda è dunque l'asserzione di un male che si nasconde ovunque, alimentato tanto dall'ignoranza quanto dalla presunzione di impunità garantita dal potere. Minando in un colpo solo le uniche due presenze istituzionali di Laketop (la polizia e le "opere di bene") al centro del panorama resta un caos morale che si adagia sulla connivenza e sul principio del capriccio e del piacere. Soltanto il riconoscimento della devianza insita in un tale stato delle cose e l'affermazione forte di una presa di distanza possono permettere l'esistenza di un'alternativa. È senza moralismi di sorta che nel finale Johnno e Robin finiscono ad occuparsi del figlio che Tui non è pronta ad accudire, ansiosa di riprendersi pezzi di adolescenza perduti. E anche GJ abbandona il "paradiso", lasciandosi alle spalle una nuova comunità che dovrà ricostituirsi intorno alle macerie rimaste.

In definitiva se dovessimo enumerare le particolarità che difficilmente passano inosservate dopo la visione di *Top of the Lake* certamente citeremmo la schiettezza non compromissoria con cui sono messe in campo situazioni controverse e quesiti morali di non univoca risposta, le ipnotiche qualità visive, l'ampio respiro che dà nuova linfa all'idea di ibridazione tra cinema e tv, il peculiare ricorso all'ironia all'interno di un dramma cupo, come affermazione di differenza. Tutto ciò rende *Top of the Lake* un prodotto seriale di rara forza, che potrebbe restare unico nel suo genere oppure divenire il modello per altri futuri incontri tra le specificità del piccolo e del grande schermo.

**Note**

[1] Jane Campion firma la regia degli episodi 1 e 7, Garth Davis del 3, mentre i restanti quattro sono diretti a quattro mani.

[2] Benji Wilson, "*Jane Campion interview for Top of the Lake: 'The world is focused on sexiness'*", *The Telegraph online*, 13 luglio 2013. Consultato il 10/07/2014.
[3] Ibidem.
[4] Mina Hochberg, "*Jane Campion on Top of the Lake, Spiritual Thinking, and Elisabeth Moss*", *Vulture*, 18 marzo 2013. Consultato il 10/07/2014.
[5] Il responsabile della transazione è l'agente immobiliare Bob Platt, che (fuori campo) accetta una lauta offerta da parte di Bunny per il terreno, ignorando l'opzione di Matt: come si scoprirà nell'episodio 5, in quel momento gli servono soldi per fuggire da qualcosa di "terrifying and shocking". Non riuscirà mai a fuggire, perché pagherà caro quello che Matt ritiene un grave tradimento.
[6] Ilaria Feole, "Top of the Lake – Il mistero del lago", *Film Tv*, n. 27, anno 2014, p.35.
[7] Per victim blaming si intende la pratica di colpevolizzazione di chi ha subito un abuso o un crimine, che viene ritenuto interamente o parzialmente responsabile del torto subito. Variante del victim blaming, lo slut shaming si focalizza sull'atto di deprecare e colpevolizzare qualcuno (generalmente una donna) perché il suo comportamento sessuale si discosta da quello ritenuto accettabile, normale, dal gruppo o dalla comunità.
[8] Con l'espressione rape culture si intende una cultura in cui lo stupro e la violenza sessuale sono comuni, normalizzate, giustificate. Per approfondire cfr. Jessica Valenti, *Yes Means Yes: Visions of Female Sexual Power and A World Without Rape*, Perseus Books Group, New York, 2008.
[9] Marcello Paolillo, *Il cinema di Jane Campion*, Falsopiano, Alessandria, 2004, pp.81-82.
[10] Sulla Nuova Zelanda come paesaggio dalle qualità intrinsecamente cine-televisive si veda Megan Lane, "Top of the Lake: Is New Zealand's greatest actor New Zealand itself?", BBC News Magazine, 16 agosto 2014. Consultato il 10/07/2014.
[11] Anche *True Detective* è peraltro una serie che ha finora avuto un'unica stagione autoconclusiva; a differenza di *Top of the Lake* però si tratta di una serie antologica, che vedrà dunque nuove stagioni con storie e attori diversi di volta in volta (un procedimento simile a quello di *American Horror Story*). Il ricorso sempre più frequente a formule seriali atipiche è certamente dovuto alla necessità di rinnovare il medium ora che le reti televisive si trovano di fronte nuovi competitor come Netflix, che possono stravolgere la struttura a episodi periodici della serie "classica".

di Alice Casarini

## SCHEDA TECNICA

**Titolo originale *Under the Dome***

**Anno** 2013 (USA)

**Stagioni** 2 (26 episodi) in programmazione

**Network** CBS

**Creatori** Stephen King, Brian K. Vaughan, Neal Baer

**Cast principale**

Mike Vogel è Dale “Barbie” Barbara

Dean Norris è James “Big Jim” Rennie

Rachelle Lefevre è Julia Shumway

Natalie Martinez è Linda Esquivel

Alexander Koch è James “Junior” Rennie

Britt Robertson è Angie McAlister

Colin Ford è Joe McAlister

Mackenzie Lintz è Elinore “Norrie” Calvert-Hill

Aisha Hinds è Carolyn Hill

Samantha Mathis è Alice Calvert

Natalie Zea è Maxine Seagrave

**Trama**

*Under the Dome* è il lato (ancor più) oscuro di *The Truman Show*: uno studio socio-psicologico delle dinamiche e degli orrori della cittadina di Chester’s Mill, nel Maine, che in una tranquilla mattina d’ottobre viene improvvisamente inglobata da una cupola invisibile e infrangibile scesa dal cielo, sancendo l’inappellabilità della più ferrea logica da parco giochi: “chi è fuori è fuori, chi è dentro è dentro”. Esiste anche una terza opzione, ma la sigla iniziale ci mostra subito cosa accade agli uomini e agli animali talmente sventurati da trovarsi proprio sulla traiettoria dell’inesorabile calotta. I fotogrammi di apertura della sigla per altro riassumono bene uno dei principali problemi della serie rispetto al riuscitissimo romanzo di Stephen King che ne è all’origine (discorso che sarà ripreso nel dettaglio nei prossimi paragrafi): laddove nel libro la prima vittima della cupola era una marmotta tagliata in due con precisione chirurgica, perfetta come tocco di gore fulminante ma relativamente contenuto, la versione televisiva mostra subito le incontrollate velleità espansionistiche dei creatori, proponendo (e riproponendo all’inizio di ogni episodio) una mucca

sezionata dal fendente semicircolare con un coefficiente splatter pari appunto alla massa corporea di un bovino adulto, con tanto di suoni “da taglio” e tonfo sul terreno che sconfinano nel trash sanguinolento di bassa lega.

La trama subisce una sorte simile, lievitando in maniera sproporzionata e trasformandosi ben presto in un coacervo irrisolto che non solo si allontana dal romanzo (licenza eventualmente giustificabile nel caso di un risultato positivo), ma ne perde anche di vista i punti di forza, ovvero la cupola come mistero già di per sé sufficiente a reggere l’intreccio, nonché i personaggi come vero fulcro dell’interesse del pubblico. La semisfera trasparente viene infatti a costituire una sorta di acquario, perfetto per analizzare la riconfigurazione della catena alimentare al suo interno, ma poco funzionale se i pesci che lo abitano non sono sviluppati a dovere. Sin da subito si riscontra quindi un evidente spreco dell’ottima premessa del libro, mantenuta solo inizialmente con l’emergere dei due grandi antagonisti, l’ex militare Dale “Barbie” Barbara, presunto outsider che conosce la cittadina più di quanto non sia disposto a rivelare, e James “Big Jim” Rennie, consigliere comunale e accentratore del potere, nonché proprietario di un negozio di auto usate e insospettato responsabile del traffico di propano e metamfetamine che coinvolge anche l’instabile reverendo Lester Coggins (Ned Bellamy).

La discesa della cupola naturalmente esaspera le tensioni preesistenti, riscontrabili in qualunque comunità ristretta. Big Jim tenta subito di sfruttare l’isolamento della città a proprio vantaggio, riuscendo per quasi tutta prima la stagione a mantenere la propria facciata di punto di riferimento per la popolazione, anche se gli spettatori scoprono ben presto la vera natura del consigliere e le innumerevoli macchie sulla sua fedina penale, destinate a crescere esponenzialmente nel clima di paranoia che si sviluppa in vitro (anche se di ialino la cupola ha soltanto la trasparenza) e che rende estremamente facile eliminare chiunque risulti d’intralcio. Barbie agisce parallelamente, cercando di proteggere la cittadinanza e di arginare i piani di Big Jim con una naturale prontezza di riflessi e con tutte le tecniche di crisis management acquisite durante l’addestramento militare. Ma anche il biondo e aitante all-American hero cela numerosi segreti dietro l’invidiabile senso del dovere: oltre al periodo nell’esercito, il sangue freddo gli viene anche dagli anni passati a riscuotere debiti di gioco. La capacità di mostrarsi all’altezza della situazione non cancella inoltre la sua provenienza “forestiera”, e se in un primo momento gli abitanti di Chester’s Mill si affidano volentieri a chi dimostra di saper gestire la crisi, a Big Jim non

occorrerà poi molto per convogliare il malcontento e la paura della popolazione verso la figura dell'outsider e sfruttarlo come capro espiatorio, fino al cliffhanger del season finale.
Il contingente femminile della serie vede schierata innanzitutto Julia Shumway, acuta e coraggiosa redattrice del quotidiano locale, che stava già indagando sul traffico di propano e che sfrutta il fiuto giornalistico per cercare di risolvere l'enigma della cupola e gli altri misteri più o meno soprannaturali che costellano la prima stagione. Nella (vana) attesa del marito, creduto al di fuori della cupola, Julia cerca di venire a capo anche della propria vita personale, alternando l'accettazione del crescente legame

con Barbie allo sconforto per la scoperta del ruolo di quest'ultimo nella vita e soprattutto nella morte di suo marito, salvo poi riconciliarsi con il giovane veterano e tornare ad esserne la principale sostenitrice una volta ricostruito l'effettivo svolgimento della vicenda. La seconda figura femminile di riferimento nell'economia della serie è la giovane poliziotta Linda Esquivel, che si ritrova a indossare la stella di sceriffo quando il suo predecessore e mentore Howard "Duke" Perkins (Jeff Fahey) si avvicina troppo al campo di forza della cupola, che gli fa esplodere il pacemaker. La giovane porta coraggiosamente avanti la missione di Duke, anche e soprattutto nel pieno della crisi, scontrandosi però spesso con la diffidenza ataviCamente misogina della popolazione, con l'effettiva impossibilità di

operare da sola sui vari fronti, pur con l'aiuto dei volontari, e anche con una certa difficoltà congenita a capire di chi fidarsi, che la spinge a credere quasi incondizionatamente a Big Jim.
I piani di quest'ultimo sono poi ostacolati dall'arrivo di un ulteriore personaggio femminile: in una lunga (e superflua) deviazione dal romanzo, Maxine "Max" Seagrave, che ha trascorsi lavorativi illeciti tanto con Big Jim, quanto con Barbie, riesce a mettere in piedi un mercato nero con una sorta di fight club e a mettere

parzialmente in scacco gli ex business partner minacciando di svelare i loro segreti. Come prevedibile, Max sarà poi eliminata da Big Jim, che farà ricadere la responsabilità di questo e degli altri crimini su Barbie e spingerà la popolazione ad appoggiarne l'esecuzione pubblica.

I tentativi degli adulti di reagire all'avvento della cupola (e di curare i propri interessi) si intrecciano con un secondo, fondamentale filone narrativo che ha per protagonisti alcuni dei ragazzi della cittadina, i cui avvicinamenti e allontanamenti paiono determinati dal campo di forza stesso. Il giovane e brillante Joe McAlister si lega così a Elinore "Norrie" Calvert-Hill, ragazzina sveglia e un po' ribelle bloccata a Chester's Mill con le due mamme Carolyn Hill e Alice Calvert. Il rapporto fra i due ragazzi si rivelerà fondamentale per il dipanarsi del mistero, ma anche per la stabilità psicologica di Norrie quando l'esaurimento delle scorte di insulina della città avrà la meglio su Alice, gravemente diabetica. Ben più malsano e inquietante è invece il legame che James "Junior" Rennie, figlio di Big Jim con indubbie turbe psichiche, cerca di ristabilire con l'ex fidanzatina Angie McAlister, sorella maggiore di Joe. Convinto che la ragazza risenta dell'influenza della cupola, Junior la rinchiude nel proprio rifugio antiatomico, cercando poi di "salvarla" nuovamente e ripetutamente nonostante l'intervento (non senza tentennamenti) del padre, di cui il disturbato giovane cerca disperatamente di conquistare la stima. È però davvero la cupola a riunire i quattro ragazzi, che si scoprono profondamente legati al misterioso fenomeno: toccando l'invisibile parete, tutti e quattro cadono in trance con

convulsioni simil-epilettiche e ripetono ossessivamente la frase “le stelle rosa stanno cadendo in fila” [1]. Unendo i rispettivi poteri, i ragazzi riescono a interagire con la semisfera attraverso una mini-cupola rinvenuta nel bosco, all’interno della quale si trova una sorta di uovo luminoso fucsia che esploderà liberando una farfalla Monarca, a sua volta destinata a indicare il detentore del potere.

Farfalle e stelle rosa si ripresentano in diversi contesti, in particolare in un dipinto realizzato dalla defunta moglie di Jim e madre di Junior, cosa che fa credere ai Rennie di essere in qualche modo prescelti. Ma la farfalla nella mini-cupola è di tutt’altro avviso: dopo aver oscurato tanto la propria prigione trasparente, quanto la corrispondente barriera che avvolge la cittadina, il real lepidottero pare indicare Barbie, per poi posarsi infine sull’uovo fra le mani di Julia. I creatori della cupola si manifestano allora assumendo l’aspetto di Alice, “per favorire la comunicazione”, e spiegano che la barriera è un meccanismo di protezione e che per riguadagnarne la trasparenza occorrerà proteggere l’uovo a ogni costo. Nonostante l’aut-aut di Big Jim, che esige il prezioso oggetto in cambio della vita di Barbie (nuovamente fra le sue grinfie, dopo essere già stato incarcerato in precedenza), Julia decide di buttare l’uovo nel lago, il che, pur senza apparente spiegazione logica, si rivela la mossa giusta [2]. Dall’acqua salgono infatti luminose scie rosa, che regalano un notevole spettacolo pirotecnico a parziale compensazione dei voli pindarici della trama, per poi però bloccare la scena in uno dei cliffhanger meno riusciti della storia della televisione: Barbie con il cappio al collo e Junior con la mano sulla leva del patibolo, incapace di decidersi nonostante le esortazioni di Big Jim. Anche se non si potranno scoprire gli sviluppi della scena fino alla prossima estate, pare legittimo ipotizzare che Barbie verrà graziato, pena la perdita di quel poco di conflitto che la serie è riuscita a mettere in scena. La rete naturalmente pullula di teorie sull’origine della cupola, dichiaratamente diversa dalla spiegazione offerta nel romanzo. La più interessante è probabilmente quella presentata da Darren Franich su *Entertainment Weekly*, che ipotizza una time-capsule creata per far sopravvivere il genere umano in un futuro mondo post-apocalittico, come una sorta di *Terra Nova* al contrario [3].

Per verificarne l'attendibilità occorrerà aspettare la conclusione della seconda stagione attualmente in programmazione su CBS.

**In the court of the crimson King**

Per gli appassionati di narrativa americana la sola premessa della cittadina bloccata sotto una cupola infrangibile sarà certo un indizio rivelatore: anche chi non ha letto l'omonimo libro da cui la serie è tratta (edito in Italia da Sperling & Kupfer, 2009, con il titolo *The Dome*) riconoscerà subito la penna di Stephen King, re dell'incubo che ha trasformato le small town del Maine in uno dei tòpoi letterari più amati dai lettori. La formula della comunità circoscritta obbligata a riorganizzarsi, a rivoluzionare e spesso a distruggere la propria struttura portante ha animato parecchie delle storie più riuscite di King, dalle dinamiche fratricide innescate dall'arrivo a Castle Rock del misterioso Leland Gaunt in *Cose Preziose* da cui è stato tratto l'omonimo film del 1993 con Ed Harris e Max von Sidow all'inarrestabile bufera di neve che consegna la cittadina di Little Tall Island alle grinfie dell'ancor più mefistofelico André Linoge ne *La Tempesta del Secolo*, "romanzo per la televisione" del 1999 da cui è stata tratta l'omonima miniserie dello stesso anno.

*Under the Dome*, volume corposo e ben strutturato, aveva subito attirato l'attenzione del mondo televisivo. Sin dal novembre 2009, poco dopo l'uscita del libro, network e personalità varie (compresi Dreamworks e Steven Spielberg) avevano mostrato notevole interesse per un eventuale adattamento televisivo; ma è soltanto nel 2013 che la serie ha preso vita per mano della CBS e dello sceneggiatore e fumettista Brian K. Vaughan. Il progetto è stato realizzato in collaborazione con King stesso, cosa che però ha subito intimorito l'intero fandom del Re: contrariamente a quanto si sarebbe portati a pensare, l'ampia casistica di adattamenti cine-televisivi realizzati finora dimostra che spesso il coinvolgimento diretto del Maestro porta a risultati di gran lunga peggiori rispetto alle opere realizzate da altri, a volte anche quando

queste ultime non ricevono l'imprimatur dello scrittore. Si pensi ad esempio alle due versioni di *Shining*, nate da uno dei romanzi più avvincenti e inquietanti del re della penna oscura. King ha sempre criticato apertamente l'ormai leggendario cult movie di Stanley Kubrick del 1980, che pure è entrato a pieno titolo nell'olimpo dei migliori thriller/horror di sempre, nonché l'interpretazione del delirante personaggio di Jack Torrance da parte di un Jack Nicholson che al pubblico è invece sempre parso impeccabile. Nel 1997 l'insoddisfazione covata per quasi vent'anni ha quindi portato Stephen King a promuovere la realizzazione della miniserie in tre episodi *The Shining*, adattata di proprio pugno e diretta dal "fido" Mick Garris, ormai veterano delle trasposizioni cinetelevisive dei romanzi kinghiani, ma non sempre apprezzato dai lettori. La miniserie risulta indubbiamente più fedele al romanzo, forte della sceneggiatura autografa, del metraggio più ampio (270 minuti) e dell'ambientazione nello

Stanley Hotel di Boulder, Colorado, che aveva ispirato il testo originario. Tuttavia, a livello qualitativo e di coinvolgimento dello spettatore, il prodotto finale pare decisamente impantanato sotto una bufera di neve, complici soprattutto il trucco e gli effetti speciali da Z-movie (più adatti a opere come *Creepshow*, volutamente kitsch e caricaturali) e il casting dei poco incisivi Steven Weber e Rebecca De Mornay, la quale è stata voluta da King stesso in quanto più blonde American housewife rispetto alla (perfetta) Shelley Duvall.

Nonostante l'indubbio desiderio del pubblico di vedere trasposta sullo schermo una delle storie più coinvolgenti della bibliografia recente del Re, si comprende dunque facilmente la perplessità che serpeggiava tra i fan durante l'attesa della serie, alimentata anche da uno dei problemi di fondo della trasformazione in una struttura seriale. Se le 1074 pagine del testo originale (1045 nella traduzione italiana di Tullio Dobner) permettevano uno sviluppo efficace della trama e della nutrita schiera di personaggi nel microcosmo cartaceo, era comunque impensabile conciliare la fedeltà al romanzo anche solo con il progetto iniziale di 13 episodi di 43 minuti, per tacere del rinnovo della serie per una seconda stagione di altrettante puntate e delle ulteriori tre stagioni che secondo il produttore e showrunner Neal Baer costituirebbero la lunghezza ideale. Il prodotto finito conferma il timore collettivo: la storia prende rapidamente le distanze dalla trama originaria, non soltanto diluendola con scene e intere sottotrame create ex novo, ma anche sbilanciando fortemente l'equilibrio nella

rappresentazione dei personaggi, che costituiva uno dei punti forti del romanzo.

Il rinnovo per la seconda stagione nonostante la scarsa resa qualitativa si deve indubbiamente agli ascolti, che negli USA si sono sempre mantenuti sugli 11 milioni di spettatori, con un picco di 13,53 milioni per il pilot (che ha così scalzato il record di visione delle première estive della CBS, detenuto dalla prima puntata dell'edizione 2000 di *Big Brother*) e uno finale di 12,1 milioni, con 3,7/9 punti di share per la fascia d'età tra i 18 e i 54 anni. Occorre tuttavia considerare che la collocazione estiva implica anche una concorrenza minore rispetto al canonico periodo settembre-maggio: nel panorama della network television, *Under the Dome* si contendeva lo slot delle 10 di sera del lunedì con *Mistresses*, show della ABC con un target marcatamente femminile e comunque con valutazioni tendenzialmente negative (41% su Metacritic), e con *Siberia*, mockumentary di nicchia della NBC basato su un finto reality show e con ascolti intorno ai due milioni di spettatori. Considerando anche il calo generale del budget per il tempo libero, conseguenza della crisi economica, è ragionevole supporre che il lunedì sera gli spettatori statunitensi privi di accesso ai canali via cavo preferissero sintonizzarsi su un programma escapista per fugare la frustrazione da primo giorno lavorativo della settimana, anche quando il prodotto presentava evidenti problemi di fondo. La serie propone infatti un Altrove inizialmente intrigante e carico di mistero, ma ben presto finisce per calcare troppo la mano sull'appeal del soprannaturale, perdendo di vista la dimensione che più aveva attratto i lettori del libro, ovvero la degenerazione dei rapporti umani in condizioni di estremo disagio.

**The Secret Gossip Girl (Semi-)Circle**

Il fascino dello sguardo socio-antropologico del libro consisteva principalmente nell'osservazione di una comunità variegata, con esponenti di età e professioni dissimili, ma anche con problematiche trasversali che sortivano effetti diversi sui vari personaggi (si pensi ad esempio all'abuso di metamfetamine, che coinvolgeva fra gli altri anche l'attempato consigliere Andy Sanders, assente nella versione televisiva). La serie commette invece un errore fondamentale con la scelta di puntare su un cast quasi interamente composto da ventenni e trentenni, livellando le differenze d'età tra molti dei personaggi. Ad esempio, se nel libro era meno scontato che Barbie si legasse a Julia, che aveva dodici anni più di lui, la serie presenta sin da subito la bella trentacinquenne Rachelle Lefevre, con mise e trucco da ragazzina e il ruolo della vampira Victoria di *Twilight* in curriculum, come immancabile love interest del coetaneo Mike Vogel, a sua volta costretto a farsi crescere la barba per perdere un po' dell'innato aspetto da cover boy biondo e con gli occhi azzurri. A *Twilight* si rifà anche la presentazione del ventiseienne Alexander Koch, che vanta una mascella pronunciata, un incarnato pallido e un'acconciatura straight-out-of-bed in piena tradizione culleniana. Di Robert Pattinson purtroppo Koch eredita anche l'espressività limitata, in linea per altro con la scarsa capacità di recitazione comune a buona parte del cast.

Così Dean Norris, la cui bravura era invece già stata consacrata da *Breaking Bad*, si vede costretto a tenere in piedi molte delle proprie scene senza alcun aiuto da parte dei comprimari, soprattutto quando ad affiancarlo sullo schermo è la trentenne Natalie Martinez, dai lineamenti (e dalle doti recitative) che stridono anche considerando le circostanze della sua ascesa al grado di sceriffo.

La saturazione dei colori, la fotografia patinata e gli effetti speciali luccicanti aggiungono ulteriori pennellate teen, con l'effetto finale di uno show da CW, piuttosto che da CBS. Non aiuta il fatto che Angie sia interpretata da Britt Robertson, nota al pubblico televisivo per il ruolo di Cassie Blake nella serie *The Secret Circle*, prodotta (e abortita) appunto da CW nel 2011-2012. Ma è soprattutto il voice-over iniziale a depistare anche gli spettatori più volenterosi: "Ora che siamo tutti intrappolati sotto la cupola, nessun segreto è al sicuro". La voce è quella di Julia, il cui animo giornalistico dovrebbe per altro essere felice di portare alla luce la verità, ma il messaggio e il tono rimandano inesorabilmente a Kristen Bell, voce narrante di *Gossip Girl* (ancora una volta dalle scuderie CW). Una sola frase riesce contemporaneamente a fraintendere l'obiettivo della prospettiva antropologica e a sviare l'attenzione dal mistero della cupola, le cui conseguenze sarebbero state già ampiamente sufficienti a riempire un congruo numero di episodi [4]. Così si affastellano sin da subito espedienti improvvisati e sottotrame ipertrofiche poi liquidate in pochi minuti: un'epidemia che viene identificata come meningite (per giunta da

Alice, psichiatra) e curata con successo coi soli antibiotici; la crisi delle risorse idriche che porta a una rivolta popolare e che poi finisce nel dimenticatoio (con tanto di lago da cartolina nella seconda parte della stagione); e soprattutto la sottotrama di Maxine, totalmente priva di utilità, se non quella di aumentare la mole del girato.

Nell'ottica della versione misticheggiante della cupola poteva invece aver senso scegliere di mantenere il personaggio di Angie (la cui rapida e macabra fine nel libro era quantomeno utile a dimostrare con i fatti la gravità dei problemi di Junior, causati da un tumore al cervello ancora non diagnosticato). Tuttavia le prese di posizione della ragazza appaiono spesso estemporanee e contraddittorie, mentre il Junior televisivo, pur coerente nella propria concezione della giustizia e nella ricerca dell'apprezzamento da parte del padre, vanta una mimica facciale che spazia dall'inebetito al disorientato ed è quindi ben lungi dal bucare lo schermo, al contrario della sua controparte cartacea, pronta a schizzare fuori dalle pagine con un salto metalettico da far rabbrividire anche i lettori più avvezzi alle degenerazioni umane descritte da King. Pur senza giungere agli estremi di Junior, anche il Barbie di Vogel perde profondità rispetto al corrispettivo libresco; l'esaltazione dei lati positivi del giovane veterano polarizza l'antagonismo fra lui e Big Jim, proponendone una rappresentazione più sbilanciata e manichea rispetto a quella del romanzo e togliendo così ulteriore spessore alla serie. Nel progetto di King, per altro, la scelta dei due soprannomi ripresi dalle celebri bambole Mattel non segnalava soltanto l'importanza della contrapposizione dei due personaggi, ma forniva anche un prezioso indizio per la spiegazione finale: la cupola si rivelava essere un enorme giocattolo per bambini alieni, una sorta di snow globe in cui allevare i personaggi in dotazione e abbandonarsi al delirio di onnipotenza che si prova nel far filtrare un raggio di sole su un formicaio con una lente d'ingrandimento.

Nonostante le riserve dei lettori a proposito dell'elemento alieno, il finale del romanzo colpiva ugualmente per il

ribaltamento di prospettiva e per la lucida analisi delle dinamiche di potere. La serie si muove comunque in territorio soprannaturale, ma in direzione dichiaratamente diversa: come sottolinea Brian K. Vaughan, i creatori della cupola sono esseri ultraterreni, ma non provenienti da un altro pianeta [5]. Dopo vari episodi in caduta libera e un season finale confuso, la precisazione fatica a cancellare le perplessità degli spettatori, incerti se interpretare la promessa della mano di King stesso dietro il primo episodio della seconda stagione come un segno di ripresa o come il colpo di grazia per la serie, in virtù della casistica di cui sopra. *Under the Dome* potrebbe però ancora riuscire a trovare una propria identità: come evidenziato da Vaughan, ci troviamo al bivio dove la versione televisiva si scinde definitivamente da quella cartacea, il cui tempo narrativo superava di poco la settimana. Sullo schermo trascorrono invece mesi interi, quindi la trama prenderà necessariamente una piega diversa e i personaggi esistenti intraprenderanno percorsi nuovi, considerando l'impossibilità di inserirne altri. Non resta che sperare che il cambiamento di rotta porti nuovo ossigeno sotto la cupola oscurata, onde evitare la totale asfissia narrativa - o, ancor peggio, l'esplosione delle scorte di propano, ingrediente fondamentale per il doping di personaggi e spettatori.

**Note**

[1] Alla pubblicazione del libro, nel 2009, sono state ripetutamente sottolineate le somiglianze tra il romanzo e il film del 2007 *I Simpson* a proposito del tema della cupola e delle presunte profezie (Nonno Simpson ripete inconsciamente il curioso mantra "Springfield cadrà, epa, epa, epa!"). King la considera però una semplice coincidenza, avendo già cominciato a lavorare sull'idea dell'isolamento di una comunità nel 1978 in un racconto intitolato "Under The Dome", poi rielaborato con il titolo "The Cannibals". Le prime sessanta pagine di tale riscrittura, scansionate dalla versione originale dattiloscritta, sono disponibili sul sito ufficiale dell'autore. Consultato il 30/01/2014.

[2] Tim Surette, "Under the Dome Season Finale Review: Well, What Did You Expect?", *tv.com.* Consultato il 30/01/2014.

[3] Darren Franich, "'Under the Dome' Season Finale DomeWatch: One Dome, Two Domes, White Dome, Black Dome", *popwatch.ew.com*. Consultato il 30/01/2014.

[4] Grady Hendrix, “Under the Dome: ‘Outbreak’”, *tor.com*. Consultato il 30/01/2014.

[5] Lesley Goldberg, “'Under the Dome's' Brian K. Vaughan Defends Finale, Vows Season 2 Will Be 'Different'”, *hollywoodreporter.com*. Consultato il 30/01/2014.

# WAREHOUSE 13

di Oriele Orlando

## SCHEDA TECNICA

**Titolo originale** ***Warehouse 13***

**Anno** 2009 (USA)

**Stagioni** 6 (64 episodi) Terminata

**Network** SyFy

**Creatore** Jane Espenson e D.Brent Mote

**Cast principale**

Eddie McClintock è Peter Lattimer

Joanne Kelly è Myka Bering

Saul Rubinek è Artie Nielsen

Genelle Williams è Leena

Simon Reynolds è Daniel Dickinson

Allison Scagliotti è Claudia Donovan

Aaron Ashmore è Steven Jinks

CCH Pounder è la Signora Frederick

Jaime Murray è H. G. Wells

Roger Rees è James MacPherson

**Trama**

Nel mondo esistono oggetti che possiedono un'energia che sprigionata condiziona la psiche di quanti vengono in contatto con essi, oggetti che gli agenti del magazzino definiscono "artefatti". Gli artefatti hanno dimensioni diverse, creati in epoche diverse sono capaci di generare eventi di carattere soprannaturale e per questo motivo vengono cercati, catalogati e immagazzinati in un misterioso deposito dentro migliaia di casse di legno. Il magazzino è soprannominato da Artie "la soffitta dell'America" per Peter è invece "il deposito delle cianfrusaglie mondiali". Così come da sempre esistono oggetti di siffatta natura, praticamente da sempre esistono dei warehouse (traduzione inglese del lemma magazzino appunto) per poter accogliere oggetti pericolosi.

Nello svolgimento della serie lo spettatore scoprirà infatti che in ogni epoca i magazzini erano costruiti presso i popoli più potenti del mondo. Il primo fu eretto nell'antichità gestito direttamente da Alessandro il Grande, personaggio storico amato dagli americani e dalla gente di Hollywood al cui tributo delle sue gesta sono stati dedicati molti lavori cinematografici e televisivi. Il dodicesimo era situato

in Gran Bretagna a cavallo tra la fine dell'Ottocento e primi del Novecento mentre guarda caso il warehouse 13 è stato costruito in South Dakota su progetto di Edison, Tesla e M.C. Escher. Piccola nota auto celebrativa e patriottica da parte degli autori. I protagonisti di questa serie di successo sono Myka Bering e Pete Lattimer agenti segreti che hanno in comune l'aver lavorato nei servizi segreti a difesa del Presidente e che per le loro competenze e caratteristiche caratteriali sono scelti dai Reggenti e assegnati al warehouse 13, gestito dal Dr. Arthur Nielsen noto come Artie. Il Dottor Nielsen dirige il magazzino aiutato da Leena, entrambi devono dar conto del lavoro che svolgono ai superiori, i Reggenti appunto, che formano un'organizzazione segreta che da decenni si occupa di preservare la sicurezza del magazzino. Al gruppo si unirà la giovanissima Claudia Donovan e successivamente si unirà l'agente del magazzino 12, dopo che viene "sbronzata", H.G. Wells omaggio al più prolisso e innovatore autore del genere Fantasy, sarà poi la volta di Steven Jinks che completerà il team principale. Insieme alla signora Frederick, reggente che ha un legame psichico con il magazzino, vivranno continue avventure spesso avvolte da un intrigante alone di mistero.

Tra gli autori-sceneggiatori figura Jane Espenson divenuta famosa grazie alla serie *Buffy*. La Espenson ha collaborato alla sceneggiature di episodi in S*tar Trek, Deep Space Nine, The O.C., Una mamma per amica, Il Trono di Spade, C'era una volta, Battlestar Galactica* tutte serie di successo degli ultimi anni, soprattutto per il pubblico più giovane.

**Personaggi caratterizzati a tutto tondo, alchimia di successo**

La trama della serie si regge sull'ottima costruzione dei personaggi, sul giusto equilibrio della lotta tra il bene e il male, sull'alchimia che viene creata dal rapporto tra essi. Prendiamo ad esempio Pete Lattimer geniale, intelligente, con una côté infantile ed anche irrazionale. Aspetti che però si rivelano utili nella risoluzione dei problemi. La sua spontaneità, il suo vivere e guardare la vita con una leggerezza a volte troppo da adolescente è direttamente proporzionale alla precisione, all'essere scrupoloso, della sua partner Myka Bering. I due, che sulle prime pur lavorando gomito a gomito, pur rispettandosi, non vanno d'accordo, arriveranno però a creare un saldo rapporto, ad intendersi con uno sguardo nelle situazioni più critiche e uscire fuori dai guai. La capacità di Peter di "sentire a pelle", se si

presenta una situazione di estremo pericolo, è complementare alla capacità di cogliere i dettagli di Myka al suo organizzare, programmare, rispettare le regole. I due risultano, nelle puntate iniziali della prima serie, così distanti dal mondo che comprende il nuovo lavoro, ma allo stesso tempo perfetti perché leali, veri, rispettosi delle regole, pronti a rispondere all'ordine di chiamata anche se non capiscono quel che sperimentano. Seppur confusi, scettici, obbediscono alla chiamata del loro governo, impersonato nella misteriosa figura della signora Frederick. Vengono catapultati in situazioni surreali, vivono esperienze al limite del paranormale e del fantascientifico. Comprendono di dover accettare, fin dal principio del loro nuovo incarico, di non poter avere logica e quotidianità quantomeno non nella valenza che gli si attribuisce correntemente, questo nuovo lavoro e tutto ciò che

gli è così naturalmente connesso, sotto la burbera ma affettuosa guida dell'agente Artie Nielsen, colui che sa tutto del magazzino e degli artefatti ospitati nelle varie sezioni. Artie vive nel magazzino e per il magazzino da anni, insieme a Leena, la psicologa e naturopata, nonché direttrice del B&B dove dormono gli agenti in servizio attivo presso il warehouse 13. La reggente con cui gli agenti tutti, compreso Artie, si relazionano è la signora Frederick, la quale ha un rapporto simbiotico con il magazzino, similmente al rapporto che c'era tra E.T., la pianta e il bambino. Se succede qualcosa al magazzino la signora Frederick ne risente e viceversa. Della signora Frederick tutti sono intimoriti, hanno soggezione, per il suo modo sempre compito, il suo sguardo serio. Nessuno sa quanti anni abbia, in più di una circostanza i protagonisti si scambiano osservazioni sul suo essere sempre uguale, il non sapere nulla di lei, della sua vita privata. Lo spettatore dovrà attendere una delle ultime stagioni per poter fare delle ipotesi sull'età della reggente. Accadrà quando la signora Frederick,

avendo individuato in Claudia colei che prenderà il suo posto, durante l'addestramento farà visitare un ospizio per far visita ad uno degli ospiti. Rivelerà allora che l'anziano indicato ultraottantenne è suo figlio! Oltre alla longevità l'altro potere che ha è quello di giungere nei luoghi senza che gli altri se ne accorgano. Allo stesso modo va via. Poteri derivati dal legame psico-fisico che la lega al magazzino. A causa di questo legame la sua conoscenza sugli artefatti, sul magazzino va ben oltre quella di Artie o di chiunque altro. Nel corso del quarto episodio della prima stagione al gruppo si aggiunge l'hacker Claudia Donovan, la quale rapisce Artie per costringerlo ad aiutarla a liberare il fratello da dodici anni sospeso in un'altra dimensione a seguito di un esperimento con un artefatto. Ad esperimento iniziato interverranno Peter e Myka che riusciranno ad evitare che Claudia e Artie muoiano e a risolvere le sorti del tutto, compreso il "ritorno" del fratello di Claudia da tutti creduto morto che invece potrà mettere al servizio della scienza il suo grande genio andando poi a lavorare al CERN. Claudia sarà il personaggio giovane che porterà alla luce il lato paterno di Artie, si rivelerà il collante tra i vari protagonisti. Il gruppo costituitosi è sempre pronto ad accogliere nuovi membri come Steve Jinks, agente gay dell'ATF, incontrato

nel corso dell'operazione per recuperare la chitarra elettrica di Jimi Hendrix. Steve riesce a leggere le espressioni del volto delle persone e comprendere se mentono. Ma prima di Steve si unirà al team H.G. Wells, ex agente del magazzino 12 che era stata bronzata e che viene "sbronzata" da McPherson. McPherson impersona il primo nemico del magazzino e di quanti vi lavorano, si scoprirà che nel passato ha fatto coppia con Artie in qualità di agente e che ha successivamente scelto di contrapporsi ai Reggenti. Seguendo la serie conosceremo le vite private, soprattutto i dolorosi eventi che hanno condizionato la vita di ognuno di loro. Non a caso l'altro fattore che accomuna tutti è la solitudine e le esperienze dolorose che hanno affrontato. Vivendo nel Sud Dakota, isolati dal mondo, riusciranno a creare una famiglia anomala dato che non hanno vincoli di sangue o di relazioni, membri di una famiglia capaci di accogliersi e di perdonare gli errori e le colpe. Sarà questo valore, aggiunto alle competenze professionali, che li porrà nella condizione di affrontare il primo tenace nemico, come detto, Mcpherson. Il senso del dovere condurrà i protagonisti a cercare, neutralizzare artefatti che spesso sono oggetti di uso comune ma con effetti collaterali del tutto strabilianti nel bene e nel male, a credere senza dubbi, senza spiegazioni in ciò che supera i limiti

della conoscenza, della scienza, della razionalità rivoluzionando il mondo come lo conosciamo con i suoi punti fissi che lo sorreggono al di là di ogni interpretazione religiosa. Probabilmente anche questo ha determinato il successo della serie.

**Mito e miti come riconoscimento e identità culturale**

Lo spettacolo messo in scena nella serie ripercorre le origini della cultura occidentale, iniziando dal mito cosmogonico e in una spirale ascendente segue le tracce di tutta la letteratura migliore, soprattutto Fantasy, a cavallo tra Ottocento e Novecento, insieme alla storia del mondo occidentale con qualche puntata anche alla cultura dell'Oriente, l'Oriente che si è metamorfizzato nella cultura dell'occidente ovviamente. Dall'alchimia deriva il successo di questa serie Syfy, nonostante per alcuni spettatori possa presentarsi apparentemente ostico il riferimento a personaggi ed epoche. Il dipanarsi della trama però darà quel minimo di informazioni necessarie per non far sentire un perfetto ignorante lo spettatore e al contempo legarlo alla trama che si srotola. Si parla dei miti che conosciamo e anche laddove si ignori il riferimento ad autori e opere, si comprende a livello inconscio l'inespresso, poiché il mito è ordinatore della realtà, bisogno di spiegarla, di superare e risolvere le contraddizioni della natura, dei limiti della nostra conoscenza, è spiegazione di un rito, di un atto formale che corrisponde alle esigenze dell'uomo, è struttura delle credenze di un gruppo, è il raccontare mediante una storia che presenta aspetti terribili, ma anche spesso dei risvolti patetici dove ci sono dei personaggi in azione e una trama che si snoda, e comunicare messaggi di estrema necessità ma di difficile comprensione razionale. I miti, le mitologie suggeriscono idee, valori, comportamenti, orientano, non è un caso che il fine ultimo dei racconti dei miti sia quello di permettere all'ascoltatore, spettatore in questo caso, di giungere al significato profondo della cosa in forma inconscia. Il lavoro degli sceneggiatori, pur con i limiti derivanti dall'essere una serie televisiva che deve raggiungere il più vasto pubblico possibile ed essere venduta a più acquirenti possibili, si rivela come l'esplorazione dello spazio della storia già scritta appropriandosi della parte simbolica e metafisica delle varie epoche, dei vari personaggi storici per inseguire l'inesorabilità dello scenario "esistenziale" nell'oceano gioco di intertestualità, di invenzione del "precedente", per esemplificare che cosa sia un uomo: il soggetto e l'oggetto della sua stessa ricerca.

**Il Warehouse 13 struttura viva e umorale e i reggenti**

Il Magazzino 13. Nella lingua italiana l'articolo che precede il lemma magazzino ha la funzione di determinante verso il sostantivo specificandone la caratteristica semantica quando il nome si riferisce a una cosa ben precisa, il determiner [1] nella lingua inglese, viene omesso invece davanti a nomi comuni considerati in modo astratto e in riferimento alla loro funzione, non a caso il titolo originale è *Warehouse 13*, quel warehouse con la funzione di custodire gli artefatti recuperati. Il luogo, sebbene fisico, presenta caratteristiche insolite, è vivo, si espande in autonomia quando lo spazio a disposizione non è più sufficiente, instaura un rapporto psichico con il custode che nel caso del tredicesimo magazzino è la signora Frederic, ed ha un centro nervoso il Nerbularum (4x19) che è la parte interessata al legame psichico con il suo custode. I magazzini sono "più organici" di quanto si crede afferma infatti la Frederic nell'undicesimo episodio della seconda stagione. È immenso. Situato ai piedi di una montagna in una zona desertica del South Dakota si estende nelle viscere della montagna stessa, suddiviso in settori per meglio archiviare gli oggetti che contiene. C'è la zona nera dove sono custoditi gli artefatti più pericolosi, i quali sono esposti su appositi piedistalli illuminati il cui potere è neutralizzato da un particolare campo di forza, dato che il famoso liquido viola in cui vengono immersi alcune volte gli artefatti non è sufficiente. Liquido gelatinoso che ricorda, colore differente a parte, quello utilizzato da Bill Murray e Dan Aykroyd in *Ghostbusters*. In questa sezione è contenuta, tra le altre cose, la macchina da scrivere di

Sylvia Plath. Gli oggetti/artefatti, spesso utilizzati dai possessori nella quotidianità, come la penna e il calamaio di E. A. Poe, incanalano energia tangenziale, le persone che successivamente entreranno in contatto con essi e che ne saranno influenzati, sono "metafisicamente predisposti". È necessario "allineare l'energia esterna" neutralizzando gli artefatti e sottratti all'uso, vengono archiviati nel magazzino.

Molte delle sezioni del magazzino non sono conosciute da Myka e Pete, alcune altre con i loro segreti, sono conosciute solo dai Reggenti e dalla signora Frederic. Vi sono poi gli archivi storici conosciuti da Artie, lo spettatore imparerà che le volte in cui vengono consultati, il problema che si presenta e l'artefatto da recuperare hanno un alto indice di pericolosità. Altro settore che custodisce pergamene e artefatti è reso dalla sceneggiatura magistralmente, infatti il settore è custodito dietro un'anonima porta dietro la quale viene svelato il quadro animato,

materializzato in mattoni, calce e ferro di *Confine tra realtà e illusione* dell'incisore e grafico olandese Maurits Cornelis Escher che lascerà senza parole il burbero Artie. Non è un caso che è definito dalla Frederic il Caveau di Escher. Il quadro è in movimento, rigorosamente in bianco e nero e mutando saranno rappresentati altri due quadri di Escher: *Relatività* e *Concavo e Convesso*. Vivo quindi e talmente vasto il magazzino da contenere al suo interno la piramide del secondo magazzino trasferito in Egitto. Il secondo magazzino sarà il protagonista dell'undicesima puntata della seconda stagione e viene attivato da tre giovani archeologi ingaggiati da H.G. Wells per scoprire appunto dove era sepolto. Attivato, il magazzino cerca il suo custode che però è morto da 2000 anni e si connette con la signora Frederic, unico custode in vita. Ricevendo tutte le informazioni anche del secondo magazzino il cervello della Frederic va in overload, e per aiutarla viene chiamata la dottoressa Calder (Lyndsay Wagner) di cui è da sempre innamorato Artie. La piramide del secondo magazzino sarà poi trasferita nel Tredicesimo dove sono custoditi altri oggetti di grandi dimensioni come lo Zeppelin, la prima costruzione del B&B gestito da Leena, in cui hanno vissuto Artie e McPherson, che imprigiona i suoi occupanti, un camion della grande guerra. La maggior parte sono però artefatti di dimensioni inferiori come la spazzola di Marilyn Monroe, la pettinesse di Lucrezia Borgia, le ali di Icaro, la penna e il calamaio di Edgar Allan Poe, il braccialetto di Collodi, Excalibur, l'anello di B. Franklin, la prima radio di Marconi, un Infolio di Shakespeare, solo per citarne alcuni.

**I Magazzini nella storia umana**

Il primo magazzino fu costruito sotto Alessandro III detto Magno nel 31secolo a. C. e si trovava ad Alessandra d'Egitto, non è un caso che gli autori ne situino l'istituzione sotto il suo governo data la vastità dei territori dominati per longitudine e latitudine e le differenti culture, lingue, religioni che componevano il suo regno. Alessandro Magno lo fece costruire per ospitare gli artefatti conquistati in battaglia, e rimase nel Regno di Macedonia dal 336 al 323 a.C. Seguì il trasferimento in Egitto in questa epoca fu creato un preciso sistema di regole che Reggenti e agenti nonché governanti (faraoni e alti dignitari) dovevano rispettare a cominciare dalla segretezza dello stesso, sempre allora fu istituita la prima squadra di agenti incaricati di localizzare e catalogare gli artefatti e i Reggenti. Dal 30 a.C. in poi, fu trasferito nell'Impero Romano d'Occidente, dove rimase fino

al 434. Il Magazzino 4, ospitato nell'Impero Unno, durò solo un ventennio fino al 453, successivamente fu trasferito nell'Impero Bizantino fino all'813. Dall'813 al 1219 fu ospitato dall'Impero Khmer, mentre dal 1219 al 1260 dall'Impero Mongolo e dal 1260 al 1517 nel Sacro Romano Impero Germanico, durante questo periodo uno degli agenti e reggente fu la nipote di Leonardo Da Vinci. Dal 1517 al 1566 fu trasferito nell'Impero Ottomano, dal 1566 al 1725 nell'Impero Moghul e dal 1725 al 1830 in quello russo. Il Magazzino 12 invece fu ospitato dal 1830 al 1914 dall'Impero Britannico a Londra, distrutto da un incendio sarà trasferito poi negli Stati Uniti. Il Magazzino 13 fu costruito nel 1914 da Thomas Edison, Nikola Tesla e Maurits Cornelis Escher nel South Dakota. Gli abitanti della cittadina più vicina al Magazzino 13 sono convinti che dentro vi sono archiviate le dichiarazioni dei redditi di tutti gli americani e che Myka, Peter, Artie, Claudia, Leena, Steven, H. G. Wells siano agenti del fisco!

A sovrintendere la gestione del Magazzino è una organizzazione segreta e misteriosa, il gruppo è denominato: i Reggenti, i quali, oltre che coordinare, gestire il lavoro rigorosamente nell'ombra, al fine di creare le condizioni per mantenere la segretezza sugli artefatti, gli agenti coinvolti e il magazzino stesso, hanno il compito di nominare il custode del magazzino. Istruiscono gli agenti, coadiuvati da Artie, che si occupano del recupero, dell’archiviazione degli artefatti provenienti da ogni parte del mondo. I Reggenti sono persone insospettabili che nella vita svolgono lavori vari, e quanto scoprirà Artie (2x10) insieme agli spettatori nel decimo episodio della seconda stagione e qualche puntata dopo Peter Lattimer, scoprendo che sua madre da anni è appunto una reggente. In risposta al quesito di Artie sul perché persone normali e non un governo, un’istituzione che si occupa del Magazzino vien detto: “immagina un governo che gestisce il magazzino con tutti gli artefatti potenti e pericolosi che vi sono che cosa potrebbe fare”. Nel passato hanno ricoperto il ruolo di Reggenti, personaggi illustri come Nikola Tesla, H.G. Wells, Philo Farnsworth, la nipote di Leonardo da Vinci, il medico naturalista e filosofo Philipp Theophrast Bombast von Hohenheim, passato alla storia con il nome di Paracelso, il quale è stato bronzato dai reggenti del suo tempo, siamo in pieno Illuminismo e in Francia.

Nel presente sarà sbronzato dal nipote che da secoli ha quindici anni, dal fratello e dalla cognata, conti di Saint Germain, affinché li liberi dal dono dell'immortalità cui li ha condannati sottoponendoli ad uno dei suoi esperimenti nel 1700. Paracelso sarà il protagonista delle ultime puntate della quarta stagione preludio della conclusione dell'intera serie con le sei puntate della quinta ed ultima stagione. Tutto si sistemerà, il cattivo sarà sconfitto, Myka guarisce dal tumore, il magazzino continuerà ad esistere sebbene si stia trasferendo in Cina, Pete e Myka dichiareranno l'un l'altro il proprio amore. Si chiude così, con note positive e con una strizzata d'occhi ad un finale aperto ad altre future e probabili avventure, la serie che ha visto un successo costante nella messa in onda delle ben 64 puntate delle 5 stagioni. Successo decretato dalla bravura degli attori, dalla magica alchimia di suspense, ironia, satira, commedia e tragedia, dall'aver parlato agli spettatori di personaggi che hanno fatto la storia dell'Occidente, di leggende, metropolitane e non, di inventori e scienziati, ma anche di uomini politici buoni e cattivi miscelando sapientemente la leggenda, la mitologia, la storia e quel pizzico di inspiegabile, coinvolgendo il pubblico con la forza iconografica degli artefatti e degli oggetti utilizzati come il farnsworth con cui i nostri comunicano durante le missioni, allo specchio che ha ispirato Lewis Carroll nella stesura di *Alice nel paese delle meraviglie*. Sono quindi gli oggetti presentati di volta in volta a coinvolgere il pubblico inducendolo a sognare, fantasticare e perché no anche ad andare a cercare più informazioni su un particolare personaggio. Si ripercorre di puntata in puntata la storia che può essere letteraria (oltre ad alcuni nomi già ricordati in questo articolo, si omaggiano A. C. Doyle, O. Wilde, Dante), filosofica, di storia della scienza e della tecnologia conducendo lo spettatore in ogni puntata ad un viaggio nel tempo a confine appunto tra realtà e illusione, aiutati dalla variegata collezione di artefatti, taluni di sapore magico e fiabesco ad altri fantascientifici che ben accompagna la contaminazione di generi con continui cambi di registro mantenendo alta l'attenzione dello spettatore anche nelle puntate non perfettamente riuscite. Il massmediologo e semiologo Ruggero Eugeni afferma [2] che la televisione contemporanea e le serie televisive hanno creato mitologie porose riguardo al presente, rispondono a domande immediate della società, ai grandi quesiti di sempre. I miti rappresentati in *Warehouse 13* tentano di spiegare, indagare le diverse forme di legami sociali della società contemporanea pur con quelle differenze culturali presenti inevitabilmente nell'opera di rimaneggiamento dei fatti e dei personaggi reali.

**Note**

[1] Gian Luigi Beccaria (a cura di), *Dizionario di linguistica*, Einaudi, Torino, 2004.

[2] Ruggero Eugeni, *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Carocci, Roma, 2010.

Capitolo 2

# Biografia degli autori

**Responsabile del progetto**

**Barbara Maio** (1974) è Dottore di Ricerca in Cinema e Televisione (Università Roma 3, 2006). Ha pubblicato ampiamente sul cinema di genere, le serie tv (specialmente statunitensi e britanniche), il design nel cinema, l'estetica dei nuovi media. Fondatore e caporedattore della rivista *Ol3Media*.
Tra le sue pubblicazioni *HBO. Televisione, Autorialità, Estetica* (Bulzoni 2011), *La Terza Golden Age della Televisione* (Edizioni Sabinae 2009), *Buffy The Vampire Slayer. Legittimare la Cacciatrice* (Bulzoni 2007). Nel 2013 ha pubblicato *Cult Tv* (Rigel Edizioni 2013), ha curato il volume *Media Stardom* della rivista *Ol3Media* e ha curato la prima edizione di *Osservatorio Tv*.

Contatti: Blog *Cult Television*, Sito Universitario, email.

## Collaboratori

**Martina Baratta** si è laureata al Dams, indirizzo cinematografico, e in seguito in Editoria e Scrittura alla Sapienza. Sin da quando era piccola sogna di diventare una scrittrice e nel tempo libero scrive romanzi e poesie, senza tralasciare l'interesse sempre vivo per il cinema e le serie televisive.
Dopo anni di collaborazioni con varie riviste online al momento è redattrice per la rivista culturale *Flanerì* dove si occupa della rubrica *LaSerie*, della sezione libri e dell'ufficio stampa.

**Giorgio Busi-Rizzi** (1983) è dottorando in Letterature comparate, moderne e postcoloniali presso l'Università di Bologna. Ha una laurea specialistica in Letterature comparate e culture postcoloniali e una laurea magistrale in Lingua e cultura italiane per stranieri, entrambe conseguite a Bologna.
Ha scritto di musica indie per varie webzine; si interessa di narratologia, traduzione, studi culturali e graphic novel.

**Francesca Calamita** insegna Lingua e Cultura Italiana alla University of Virginia (Stati Uniti). Si occupa di scrittura femminile, in particolare della rappresentazione dei disturbi alimentari nella narrativa italiana moderna e contemporanea, di Studi di Genere e Food Studies. *Voracious Dolls and Competent Chefs*, il suo ultimo saggio su donne, cibo e pubblicità è stato pubblicato nel primo numero di *Gender/Sexuality/Italy* (Maggio 2014). Francesca ha conseguito il PhD presso la Victoria University of Wellington (Nuova Zelanda) dove ha insegnato Lingua Italiana e Studi Europei. Da Dicembre 2013 a Luglio 2014 è stata Visiting Fellow presso il Centre for the Studies of Contemporary Women's Writing, IMLR, University of London dove ha lavorato alla stesura di un volume su donne, scrittura ed anoressia (a breve nella serie "Soggetti rivelati" della casa editrice Il Poligrafo).

**Alice Casarini** (1981) è dottoranda in traduzione audiovisiva presso l'Università di Bologna (sede di Forlì), dove ha già conseguito un master nello stesso campo (2008) e dove insegna interpretazione di trattativa inglese-italiano. Ha vissuto a lungo negli Stati Uniti e in Inghilterra e si occupa della percezione della cultura giovanile americana attraverso il doppiaggio e il fansubbing delle serie televisive adolescenziali. Ha pubblicato

saggi su *Friends*, *The Big Bang Theory*, *Gossip Girl*, *Glee* e la saga di *Harry Potter*. Lavora come localizzatrice di videogiochi ed è responsabile della sezione sulle serie televisive di Cinema Errante. Il suo blog è su *Cinema Errante*.

**Chiara Checcaglini** (1983) è dottoranda in Sociologia della Comunicazione e Scienze dello Spettacolo presso l'Università di Urbino, con un progetto sulla critica della serialità televisiva in Italia. Laureata in Cinema, Televisione e Produzione Multimediale a Bologna, è responsabile della sezione Serie Tv sui siti *Cinema Errante* e *Mediacritica*, sui quali scrive anche di cinema, fumetti e new media. Collabora inoltre con *Serialmente*, sito di articoli e recensioni di serie televisive.

**Clarissa Clò** è Associate Professor of Italian and European Studies e Director of the Italian Program alla San Diego State University. È specializzata in studi culturali italiani e i suoi interessi di ricerca comprendono anche gli studi postcoloniali, femministi e queer, le migrazioni, il cinema, la musica e la popular culture. I suoi saggi sono apparsi in numerose riviste e antologie fra cui *Annali d'Italianistica*, *Diacritics*, *Diaspora*, *Forum Italicum*, *Italica*, *Italian Culture*, *L'Italia postcoloniale*, *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*, *Research in African Literatures*, *The Cultures of Italian Migration*. Ha curato un'uscita de *Il lettore di provincia* sugli studi culturali in Emilia-Romagna e una sul documentario italiano contemporaneo per *Studies in Documentary Film*. Sta lavorando a un volume monografico intitolato *Bootloose: Italian Transcultural Encounters between Africa and the Atlantic from Colonial Travels to Postcolonial Migrations*. È Associate Editor di *g/s/i* (Gender/Sexuality/Italy) e fa parte del Board of Directors del San Diego Italian Film Festival.

**Giada Da Ros** (1970) è una giornalista, laureata in giurisprudenza presso l'Università degli Studi di Trento, che scrive come critica televisiva dal 1991. Il suo maggiore expertise è nella fiction seriale americana e in questo campo ha pubblicato sia in Italia che negli USA. Nel 1996/1997 ha partecipato a "Laboratorio", stage per autori televisivi organizzato da AntennaCinema e Canale5. Per Match Music ha realizzato come co-autrice il format "Roadside", presentato al Merano Tv Festival nel 1997. Fa parte della redazione di *Ol3Media*. In qualità di Presidente della CFS Associazione Italiana ha curato, per la SBC Edizioni, il libro *Stanchi*. Il suo blog è *Telesofia*.

**Gabriele De Luca** (1982) si è laureato in filosofia presso l'Università di Pisa e ha conseguito un dottorato di ricerca, sempre in filosofia, presso la Scuola Normale Superiore. Si occupa principalmente delle tematiche della finzione, del verosimile, del mito, con particolare attenzione da una parte alla riflessione di Samuel Taylor Coleridge e Giambattista Vico, dall'altra al cinema, alla tv e ai nuovi media.

**Biancalisa Nannini** (1990) studia informatica presso l'Istituto Tecnico Industriale intitolato a Leonardo Da Vinci a Porretta Terme. Fra le mura di quella scuola tecnica nasce il suo amore per il Cinema, dovuto all'incontro con Chaplin, Kubrick, Lurhmann e moltissimi altri (oltre con i professori intelligenti che la spronano a coltivare questa sua passione). Una volta diplomata si iscrive all'Università degli studi di Firenze, C.D.L. Progeas, sotto la Facoltà di Lettere e Filosofia. Consegue al diploma di Laurea nel marzo 2013, discutendo una Tesi intitolata *Cinema, Rete e Blockbuster: il caso Dr. Horrible's sing-along blog di Joss Whedon*. Inoltre dal 2012 gestisce con i suoi ex-compagni di corso, il blog di critica cinematografica *Il Foro di Moore*.

**Barbara Nazzari** è laureata con lode in Linguistica Italiana e Civiltà Letterarie all'Università di Bologna, in entrambe le tesi di laurea approfondisce i rapporti tra disagio psichico e sociale e rappresentazione filmica, analizzando in particolare il lavoro di Roman Polanski, Neil Jordan, Ken Loach, Gus Van Sant e Marco Bellocchio e parallelamente comincia ad interessarsi al mondo della serialità televisiva. Attualmente scrive di cinema e serie tv sulla testata web *Cinema Errante* dove ha curato analisi e recap di *Breaking Bad, Game of thrones, How I Met Your Mother, The Big Bang Theory, The Killing* e altri. Inoltre nel 2012 è stata selezionata tra i finalisti al concorso "Scrivere di Cinema - Premio Alberto Farassino", promosso da My Movies e CinemaZero.

**Ellen Nerenberg** è Hollis Professor of Romance Languages & Literatures (Italian Studies) and Feminist, Gender, and Sexuality Studies alla Wesleyan University. Il suo *Prison Terms: Representing Confinement During and After Italian Fascism* (University of Toronto Press, 2001) ha vinto l'Howard R. Marraro Prize conferito dalla Modern Language Association. È co-editor e co-translator di *Marco Baliani's Body of State: The Moro Affair, A Nation Divided* (Fairleigh-Dickinson University Press, 2011) e autore di *Murder Made in Italy: Homicide, Media, and Contemporary Italian Culture* (Indiana University Press, 2012). È Associate Editor di *g/s/i* (Gender/Sexuality/Italy). Il suo sito Internet.

**Oriele Orlando** è laureata in lettere moderne presso l'università degli studi La Sapienza, indirizzo Letterature Anglo-Germaniche, con una tesi sull'influenza delle opere di William Faulkner sulla bildung di Vittorini. Ha insegnato sia nelle scuole medie inferiori, che superiori ed è stata lettrice di Lingua Italiana presso un'università americana. Si occupa di Insegnamento dell'Italiano L2, Didattica e Nuove Tecnologie. Ama il trekking, la musica, la letteratura, in particolare quella americana e russa.

**Attilio Palmieri** (1987) Nasce a Napoli il 25 luglio del 1987. Ottiene la laurea triennale in DAMS all'Università degli Studi di Torino con una tesi sulla Nuova Hollywood. Nella stessa università consegue la laurea magistrale con una tesi sulla serialità

americana e i nuovi media. Attualmente è dottorando presso l'Università degli Studi di Bologna e si occupa di serialità televisiva statunitense e britannica. Da due anni è redattore del blog di serie TV *Seriangolo*. Collabora anche con *Cinergie Media*, *Gli Spietati* e *Point Blank*.

**Giacomo Tagliani** (1982) ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Studi sulla rappresentazione visiva presso l'Istituto Italiano di Scienze Umane ed è membro del Centro di Semiotica e Teoria dell'Immagine “Omar Calabrese” presso il Dipartimento di Scienze Sociali, Politiche e Cognitive dell'Università degli Studi di Siena. È stato visiting scholar presso l'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi (2011/2012) e il California Institute of the Arts di Valencia (2012). È curatore del libro Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo (Genova 2009) e ha pubblicato saggi e articoli sul cinema politico italiano e sui rapporti tra cinema e pittura in volumi collettivi e riviste internazionali.

**Miriam Visalli** è Dottore di Ricerca in Discipline del Cinema (Università di Torino, 2006). Durante il post doc ha svolto attività didattica nell'ambito dei corsi di “Semiotica del Racconto Audiovisivo” e “Forme e Generi dello Spettacolo Radiotelevisivo”. Svolge attualmente attività di ricerca nell'ambito degli studi culturali e visuali applicati al cinema e all'audiovisivo. Collabora alla didattica del corso di “Semiologia del Film” presso il corso di laurea magistrale in Cinema e Nuovi Media dell'Università di Torino. Recentemente ha scritto di police procedural, *Once Upon a Time* e *Person of Interest*.